4

MUZICA

APRILIE 1983

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

„Melodii '82", un remarcabil eveniment artistic . 1

OPINII

RADU ŞERBAN
Repere în muzica uşoară 2

*

ION CRISTINOIU (muzica şi versurile)
Casa mea 3
Premiile Festivalului „Melodii '82" 6
DIN ACTIVITATEA UNIUNII COMPOZITORILOR 7

CREAŢII ROMÂNEŞTI

MARCEL SPINEI

Suita pentru violoncel solo de Carmen Petra Basacopol 8

ALINA MUŞAT POPOVICI

Creaţii corale de Irina Odăgescu Ţuţuianu . . 10

*

ANTON SCORNEA

Societatea profesorilor de muzică şi desen din R. S. România 12

COMEMORĂRI

ZENO VANCEA
Karol Szymanowsky 13

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează : Anton Dogaru, Dan Scurtulescu, Liviu Dănceanu, Viorel Creţu, Costin Cazaban, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Nicolae Brînduş, Mihaela Apostolescu, Cristina Sârbu, Ştefan Bonea, Laura Mihail, Fred Popovici, Michaela Roşu 17

RECENZII

GABRIEL TOMESCU

Acustica şi muzica de ing. Dem. Urmă . . . 32

IOANA IERONIM
Studii şi cercetări de istoria artei 33

DE PESTE HOTARE

NATALIA TRANDAFIRESCU

Apostolos Kostios — *Cincizeci de ani de la înfiinţarea Uniunii muzicienilor greci* . . . 33

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

TIBERIU OLAH

Une nouvelle méthode d'organisation du matériau sonore (La „polyhétérophonie" de Georges Enesco) 35

NICOLAE BRÎNDUŞ
Le temps polymodulaire 48

SOMMAIRE

„Melodii '82, un remarquable évènement artistique 1

OPINIONS

RADU ŞERBAN
Directions dans la musique légère 2

*

ION CRISTINOIU (musique et vers)
Casa mea 3
Les prix du Festival „Melodii '82" 6
DE L'ACTIVITE DE L'UNION DES COMPOSITEURS 7

OEUVRES ROUMAINS

MARCEL SPINEI

La suite pour violoncelle solo par Carmen Petra Basacopol 8

ALINA MUŞAT POPOVICI

Oeuvres chorales de Irina Odăgescu Tuţuianu . 10

*

ANTON SCORNEA

La Société des professeurs de musique et de dessin de la R. S. de Roumanie 12

IN MEMORIAM

ZENO VANCEA
Karol Szymanowsky 13

LA VIE MUSICALE

Signataires : Anton Dogaru, Dan Scurtulescu, Liviu Dănceanu, Viorel Creţu, Costin Cazaban, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Nicolae Brînduş, Mihaela Apostolescu, Cristina Sârbu, Ştefan Bonea, Laura Mihail, Fred Popovici, Michaela Roşu 17

COMPTES RENDUS

GABRIEL TOMESCU

Acustica şi muzica par Dem. Urmă 32

IOANA IERONIM

Etudes de l'histoire de l'art 33

DE L'ETRANGER

NATALIA TRANDAFIRESCU

Apostolos Kostios 33

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

TIBERIU OLAH

Une nouvelle méthode d'organisation du matériau sonore (La „polyhétérophonie" de Georges Enesco) 35

NICOLAE BRÎNDUŞ
Le temps polymodulaire 48

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA
REVISTĂ UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXIII NR. 4 (367) APRILIE 1983

Melodii'82 un remarcabil eveniment artistic

Parte integrantă a Festivalului Naţional „Cîntarea României", amplă acţiune cultural-educativă de afirmare a geniului creator al poporului nostru, realizat din iniţiativa Secretarului General al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, Concursul de muzică uşoară românească, organizat anual de Consiliul Culturii şi Educaţiei Socialiste, Radioteleviziunea Română şi Uniunea compozitorilor şi muzicologilor şi-a cîştigat un binemeritat prestigiu, impunîndu-se definitiv în calendarul manifestărilor artistice periodice, care dau strălucire, relief şi culoare, peisajului muzical al României socialiste.

Acest concurs constituie un prilej fericit de confruntare rodnică a compozitorilor, poeţilor şi interpreţilor cu publicul larg, confruntare ce angajează virtuţile muzicii uşoare, stimulînd continua dezvoltare a acestui gen deosebit de popular.

Ca şi la ediţiile anterioare, concertele din cadrul celei de-a IV-a ediţii a Concursului de muzică uşoară românească „Melodii '82" reunesc în programele lor cele mai valoroase lucrări de acest gen difuzate în cursul anului 1982 de către Radioteleviziune şi Casa de discuri „Electrecord", de către cele zece teatre de estradă şi alte formaţii artistice din ţara noastră, precum şi un număr de creaţii noi realizate în mod special de compozitori pentru această manifestare. Concertele cuprind, de asemenea, cîteva din cîntecele distinse cu premii la Concursurile de creaţie de muzică uşoară din anul trecut şi anume : Concursul dedicat păcii şi construcţiei socialismului, Concursul „Te apăr şi te cînt, patria mea" şi Concursul cîntecului muncitoresc, patriotic şi revoluţionar.

Din conţinutul programelor rezultă că actuala ediţie a Concursului de muzică uşoară românească oferă publicului spectator o muzică mai atractivă, mai optimistă, cu o paletă mai variată, melodică şi ritmică şi cu o mare diversitate tematică. Peisajul patriei şi oamenii săi minunaţi, sensibilitatea aleasă şi optimismul ce caracterizează poporul nostru, constructor al socialismului şi-au găsit o reflectare mai adecvată specificului muzicii uşoare.

Prin calitatea creaţiilor şi valoarea interpreţilor — soliştii vocali şi formaţii instrumentale din ţara noastră, la care se adaugă cei şase invitaţi de prestigiu de peste hotare (din Anglia, Belgia, Bulgaria, Finlanda, Polonia şi Ungaria) — cea de a IV-a ediţie a Concursului „MELODII '82" se înscrie pe linia ascendentă cu care ne-am obişnuit în decursul ediţiilor anterioare, transformîndu-se într-o adevărată sărbătoare a muzicii româneşti.

Avînd convingerea că atît desfăşurarea cît şi bilanţul Concursului „MELODII '82" îndreptăţesc concluzii optimiste în ceea ce priveşte evoluţia muzicii uşoare româneşti, aduc calde mulţumiri compozitorilor şi poeţilor, precum şi interpreţilor — solişti vocali şi formaţii instrumentale — pentru valorosul lor aport la desfăşurarea în bune condiţiuni a acestui important eveniment — iar publicului spectator, căruia îi recunoaştem exigenţa şi generozitatea faţă de manifestările artistice de calitate, îi exprim întreaga gratitudine pentru atenţia acordată.

Prof. univ. Nicolae CĂLINOIU

https://biblioteca-digitala.ro

Repere în muzica ușoară

Muzica noastră ușoară contemporană a cunoscut mutații fundamentale în anii care au trecut de la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român.

De la nivelul tematic, ideologic, pînă la cel al expresiei s-au petrecut transformări de natură să o ridice la un nivel de competitivitate mondială, reliefîndu-i totodată specificitatea, caracterul profund național și patriotic, eliberînd-o de unele tendințe de imitație facilă și de amatorism. Autorii — compozitori și autori de texte de muzică ușoară — au avut în permanență în vedere accentuarea caracterului de masă al creației lor, transformarea creațiilor în bunuri *reale* ale întregului popor în sensul că ele sînt menite să răspundă unor *cerințe* adevărate, profunde ale publicului, nu capriciului unor auditori.

Festivalul Național „Cîntarea României" a creat un cadru ideal pentru realizarea acestor deziderate căci, așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu la Plenara lărgită a Comitetului Central al Partidului Comunist Român, din 1—2 iunie 1982 : „în cadrul Festivalului Național Cîntarea României, trebuie să asigurăm continuarea minunatelor tradiții ale poporului român, care de-a lungul secolelor a fost făuritorul minunatelor doine și balade, culturii și artei populare unice prin frumusețea, patriotismul și umanismul lor".

Astfel, valorificarea melosului popular s-a vădit tot mai mult în creația noastră, reluîndu-se astfel și firul unei tradiții de aur : aceea inițiată de Ion Vasilescu, de Gherase Dendrino și de alți maeștri.

Muzica ușoară înglobează de altfel forme și modalități diferite, una din acestea fiind muzica „folk", mult îndrăgită de tineret. Fără prejudecăți și fiind, cred eu, receptiv la nou, la valorile *autentice* ale noului, mă consider și eu autor de muzică „folk", ilustrată prin lucrări cum ar fi *Cîntec al pămîntului, Pasăre de apă, Întoarce-te, privire..., Cîntecul anotimpurilor, Sînt anii ce ni i-au lăsat străbunii,* etc. ; dintre care cele mai multe au un caracter explicit patriotic *(Întoarce-te, privire),* de exemplu fiind un elogiu adus eroilor dispăruți, *Cîntec al pămîntului* — expresia unei profesiuni de credință, a legăturii indestructibile dintre artist și chemarea, „cîntecul", matricea ancestrală.

După părerea mea nu trebuie făcută separație între muzica „folk" și cea ușoară, ele distingîndu-se net, prin trăsături comune de muzica simfonică sau de cea de mase (gen în care am încercat și eu să activez, prin foarte numeroase creații : *Uteciștii, Partidul ni-e mîndria, Infanteria, Sub al muncii steag,* etc.)

Dacă amatorismul pătrunde într-unul sau altul din aceste „compartimente" aparent separate, creațiile care suferă de acest păcat intră în aceeași categorie: aceea a creației para-artistice. Consider de aceea că arta de amatori nu înseamnă lipsa *profesionalismului,* adică ea nu poate fi o simplă manifestare a bunăvoinței artistice, ci a talentului real și *dăruirii,* a *cunoașterii* temeinice a domeniului artistic în care dorești să te exprimi. Astfel, creatorii amatori vor beneficia de o îndrumare mai organizată, constantă și competentă, ei devenind *artiști* adevărați, cum mulți dintre ei au și devenit.

Este semnificativ faptul că în ultimii ani, în muzica ușoară de tip „clasic" a pătruns tot mai mult tematica patriotică, au apărut mai multe lucrări închinate patriei sau unor locuri anume de pe plaiurile românești, lucru care altădată era considerat mai degrabă apanajul muzicii de mase.

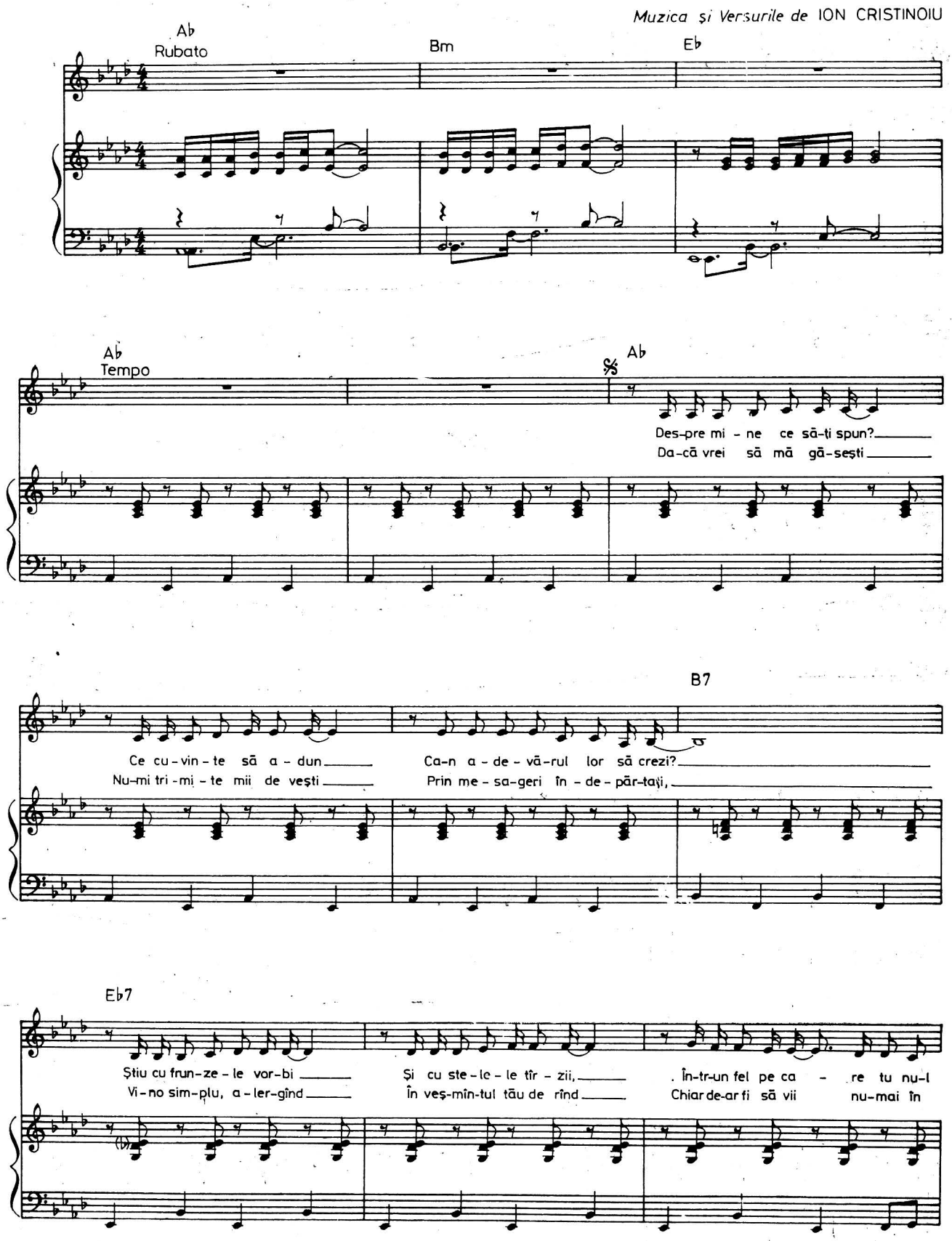
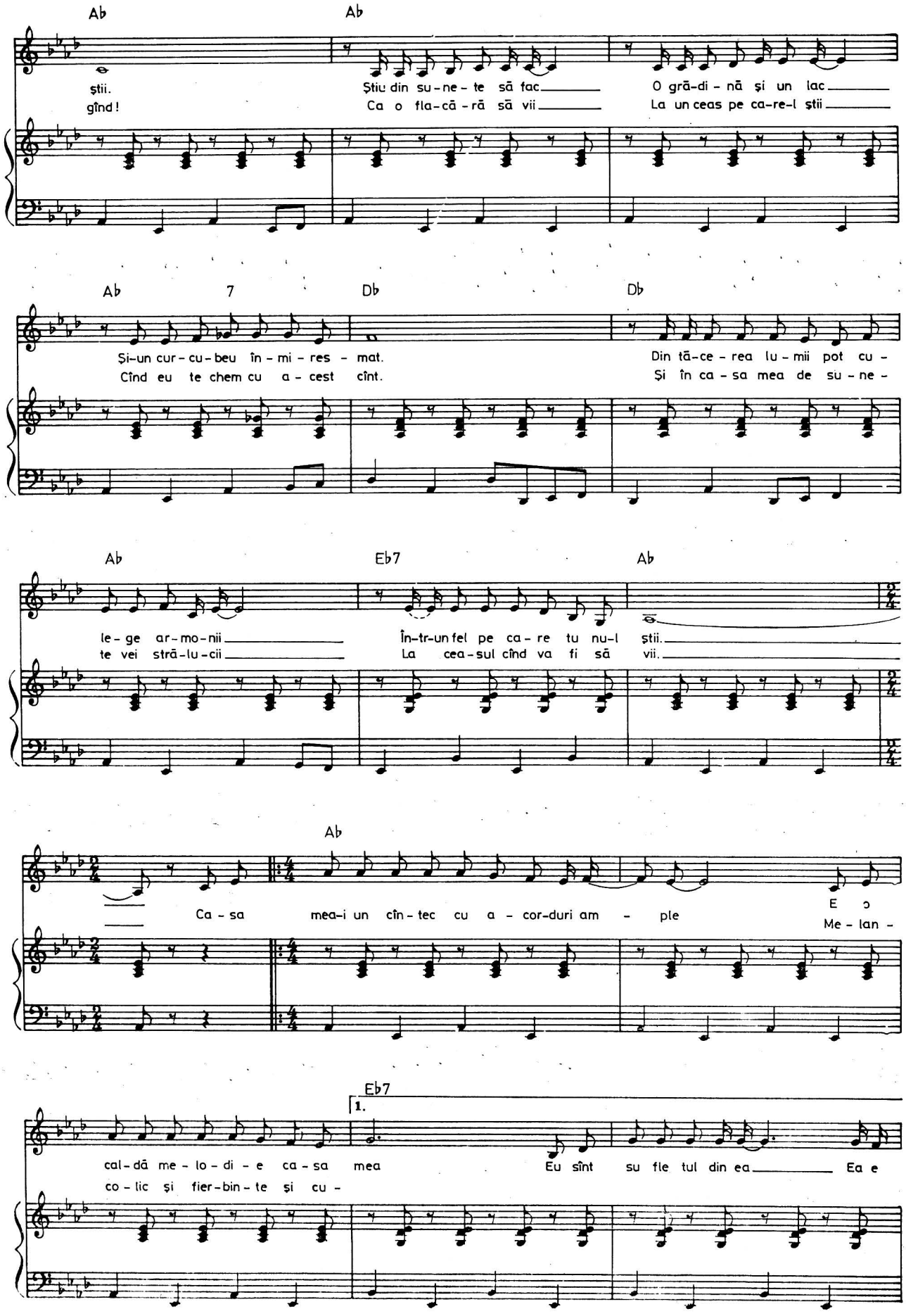
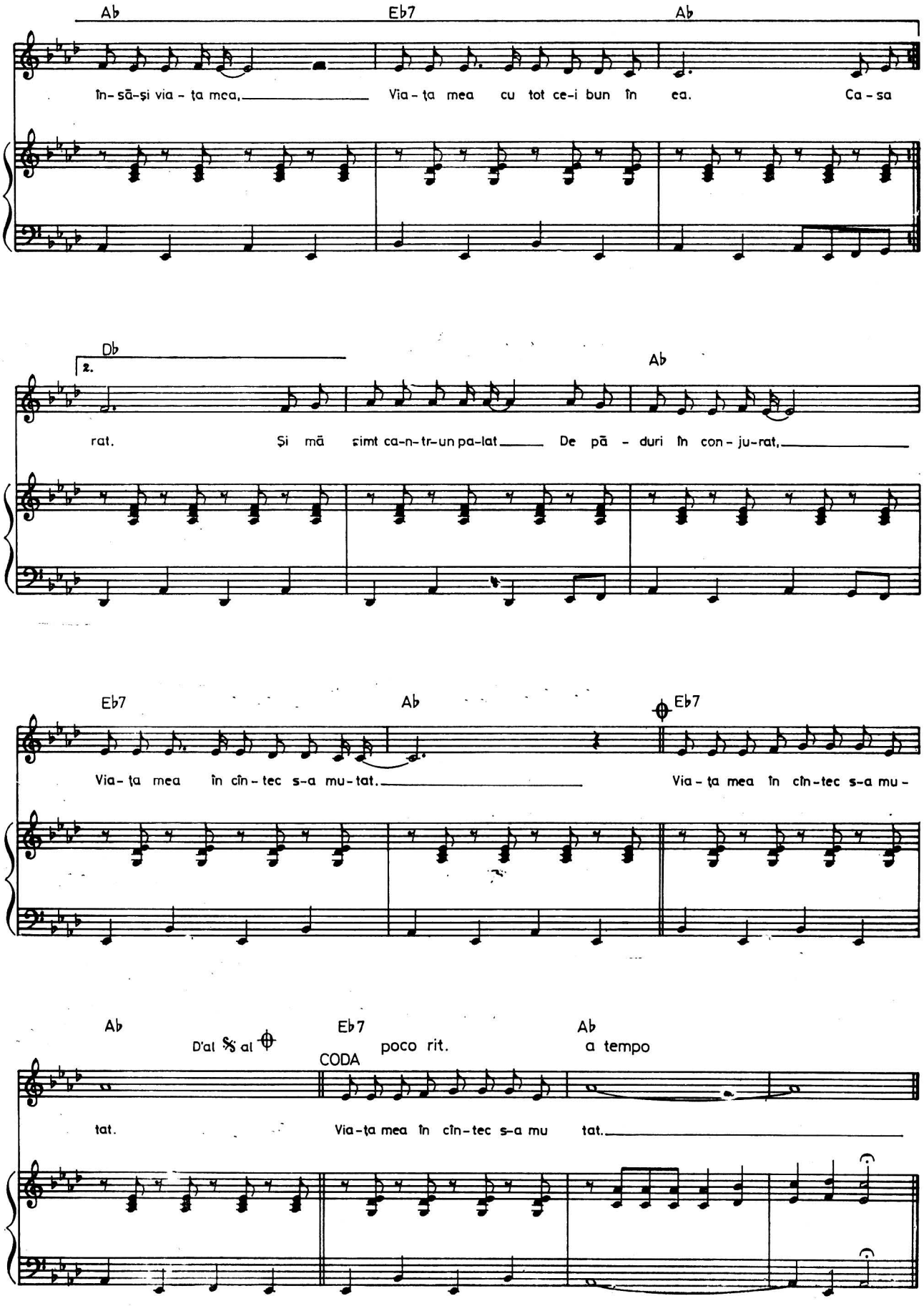
În ceea ce mă privește, sînt autorul unui număr considerabil de astfel de lucrări, dintre care aș menționa : *Izvor de frumusețe, O ramură spre cer, Imn Bucureștiului, Zbori, vis împlinit, Poem de sărbătoare, Mîndră Hunedoară, Iubire sfîntă, România mea, Bucureștenii, Glasul tău, țară, În fruntea țării — omul cel mai drag.*

Toate aceste modalități, împreună cu muzica de „divertisment", dar acea muzică de bună calitate și însoțită de texte de un nivel superior, evocînd cu reală sensibilitate, cu spontaneitate și convingere, sentimente etern-omenești : iubirea, bucuria de a trăi și a munci, toate pot contribui în cea mai înaltă măsură la o superioară educație estetică și politică a maselor largi, la ridicarea neîntreruptă a nivelului vieții spirituale a națiunii, în condițiile unei culturi avansate, a unei gîndiri autentice, înnoitoare.

Radu ȘERBAN

https://biblioteca-digitala.ro

CASA MEA

Muzica și Versurile de ION CRISTINOIU

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Premiile festivalului „Melodii'82"

Prime audiții

MARELE PREMIU : *Mama, doar mama* de Marius Țeicu, text Eugen Rotaru).

PREMIILE PUBLICULUI : *Să nu te joci cu dragostea* (de Jolt Kerestely, text de Ion Ruș) ; *Vacanța* (de Mihai Constantinescu) ; *Lasă-mă să cred* (de Aurel Manolache, text Saşa Georgescu).

PREMIILE ORGANIZATORILOR : *Un pămînt al tuturor* (de Marcel Dragomir, versuri George Țărnea) ; *Îți mulțumesc* (de Vasile Veselovschi, text Mihai Maximilian) ; *Om lîngă om* (de Paul Urmuzescu, text Hari Negrin).

PREMIILE JURIULUI : *La noapte* (de Vasile Vasilache, text Eugen Rotaru) ; *Cine știe* (de Sile Dinicu, text Angel Grigoriu și Romeo Iorgulescu) ; *Să nu mă-ntrebi* (de Horia Moculescu, text Eugen Rotaru) ; *Povestea valsului* (de Mișu Iancu, text Alexandru Mandi) ; *Primele iubiri* (de Ionel Tudor, pe versurile lui Nicolae Labiș).

Din șlagărele anului 1982

MARELE PREMIU : *Casa mea* (de Ion Cristinoiu).

PREMIILE PUBLICULUI : *Tu, vei rămîne tu* (de Dan Dimitriu, text Gheorghe Marian) ; *Unde erai* (de Marius Țeicu, text Saşa Georgescu) ; *Balada unui greier mic* (de Mihai Constantinescu, pe versurile lui George Topîrceanu).

PREMIILE ORGANIZATORILOR : *Primăverii n-ai ce-i face* (de Horia Moculescu, text Eugen Rotaru) ; *În luna florilor* (de Camelia Dăscălescu pe versurile Flaviei Buref) ; *Copilul meu* (de Ionel Tudor, text Andreea Andrei).

PREMIILE JURIULUI : *Săptămîna* (de Dan Dimitriu, pe versurile lui George Țărnea) ; *Nu e drept să fii uitat* (de Ion Cristinoiu, pe versurile Danielei Crăsnaru) ; *Dragoste, dragoste* (de Laurențiu Profeta, text Flavia Buref) ; *La revedere* (de Marcel Dragomir, text Eugen Rotaru) ; *În zori* (de Vasile V. Vasilache, text Eugen Rotaru) ; *De ce-ai plecat din viața mea* (de Cornel Fugaru, text Eugen Rotaru).

Premiile A.T.M.— teatrul și muzica pe anul 1982

I. — *PREMII ACORDATE DE CĂTRE CONDUCEREA A.T.M.*

Criticii muzicale :

— Criticului muzical *EDGAR ELIAN* — pentru eficiența și obiectivitatea paginilor de cronică, pentru contribuția adusă la împlinirea unor manifestări de înaltă clasă în cadrul Festivalului național „Cîntarea României".

— Criticului de balet *THEA PREDA* — pentru profesionalismul cronicilor dedicate manifestărilor de artă coregrafică, pentru contribuția adusă la îndeplinirea unor spectacole de înaltă clasă în cadrul Festivalului național „Cîntarea României".

Diplome speciale :

— Criticul muzical *DAN SCURTULESCU* — pentru profesionalismul și obiectivitatea dovedite în comentariile privind viața muzicală în presă, la radio și televiziune.

— Muzicologului și criticului muzical *FRANCISC LASZLO* — pentru ținuta înaltă a activității sale muzicologice și de critică muzicală în presă și emisiunile radiofonice de limba maghiară.

— Regizoarei *IRINA NICULESCU* — pentru originalitatea concepției spectacolelor muzicale puse în scenă la Teatrul „Tăndărică" (Nocturn Stravinski).

— Coregrafei *RALUCA IANEGIC* — pentru preocuparea constantă de înnoire a stilului artei coregrafice românești.

II. — *PREMII ACORDATE DE CĂTRE COLEGIUL CRITICILOR MUZICALI*

— Pianistului *DAN GRIGORE* — pentru excepționala activitate concertistică, pentru împlinirea spectacolului extraordinar de „Muzică și poezie", pentru inițiativa „dialogului" cu generațiile tinere de pianiști.

— Violoncelistei *ALEXANDRA GUȚU* — pentru remarcabila activitate concertistică, pentru promovarea valorilor literaturii muzicale românești și universale.

— Dirijorului *ION MARIN* — pentru o remarcabilă ținută interpretativă, pentru seriozitatea și competența profesională în cadrul manifestările organizate, sub auspiciile Festivalului național „Cîntarea României", de către Colegiul criticilor muzicali.

— Tînărului dirijor *MIHAI VÎLCU* — pentru susținuta activitate dirijorală, pentru entuziasmul și profesionalismul cu care a împlinit momente concertistice în cadrul Festivalului național „Cîntarea României".

— Ansamblului *MUSICA NOVA* — pentru întreaga sa activitate concertistică, pentru promovarea valorilor literaturii muzicale românești contemporane.

— Ansamblului *ARS ANTIQUA* — pentru contribuția adusă la împlinirea unor manifestări de înalt profesionalism.

https://biblioteca-digitala.ro

Din activitatea Uniunii compozitorilor

CENACLE

La cenaclul din 7.II.1983, Secția de muzică ușoară, de dans, estradă și operetă a prezentat un program de noi înregistrări de muzică românească. Au putut fi audiate unele dintre cele mai recente și apreciate lucrări ale autorilor : Dan Beizadea — *Eu te-am iubit, de ce-aș minți* și *Dragostea-i grăbită* ; Florin Bogardo — *Ce simți cînd ești îndrăgostit* ; Mihaela Boboc — *Te rog să mă uiți* ; Zoltan Boros — *Romanță* ; Camelia Dăscălescu — *Păpădie, păpădie* și *Vals sentimental* ; Edmond Deda — *Cad frunze* și *Triptic* ; Adrian Enescu — *Disco song* ; Aurel Giroveanu — *Cred în visul meu* ; Mișu Iancu — *Cîntec pentru mama* ; Gabriel Mărgărint — *Un gînd de pace* și *Al cui e dorul* ; Dan Mizrahy — *Să mergem mai departe* și *Ispita* ; Horia Moculescu — *Nu vreau să te mai pierd* și *Polul nord — Polul sud* ; Laurențiu Profeta — *Eu te-am ales pe tine* ; Dan Stoian — *De iarnă* ; Vasile Vasilache jr. — *Din atîtea iubiri* și *Încearcă să alegi* ; Adalbert Winkler — *Cîntecul.*

*

Cenaclul din 14.II. a sărbătorit în cadru festiv. aniversarea a trei dintre membri de prestigiu ai Uniunii compozitorilor și muzicologilor : Emilia Comișel, Harry Brauner și Viorel Cosma. Prezentînd bogata și susținuta activitate a fiecăruia în parte, în domeniile etnomuzicologiei, folclorului, istoriografiei, lexicografiei, criticii muzicale și pedagogiei, au luat cuvîntul tovarășii : Nicolae Călinoiu — președinte, Vasile Tomescu — secretar, Tiberiu Alexandru, Octavian Cosma, col. Radu Olaru, Gheorghe Oprea, Doru Popovici, Despina Petecel, Speranța Rădulescu, Iosif Sava, Horia Șurianu, Elena Zottoviceanu. Întreaga asistență a primit cu entuziasm inițiativa organizării unor astfel de manifestări, și a răsplătit cu aplauze valoarea incontestabilă și recunoscută a muncii etnomuzicologilor și muzicologilor sărbătoriți.

*

La 28.II. Uniunea compozitorilor în colaborare cu Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din București a organizat un cenaclu de lucru avînd drept scop schimbul de experiență și îndrumarea dirijorilor formațiilor corale din țară. Cîteva indicații de bază privind formarea vocilor pentru cor, a tehnicii vocale indispensabile realizării unei formații valoroase, precum și evocarea vechilor tradiții ale muzicii corale românești au fost formulate de compozitorul și dirijorul Dumitru D. Botez și de dirijorul Petre Crăciun, decanul Facultății de compoziție, muzicologie, profesori de muzică din Conservatorul „Ciprian Porumbescu". Exemplificările corale au fost susținute de formațiile : *Juventus Carmen* dirijată de Valentin Gruescu și *Pontica* (din Constanța) dirijată de Sabin Nicolaina. Alături de lucrări din repertoriul coral clasic românesc și universal au fost interpretate lucrări ale compozitorilor noștri contemporani : Vasile Vasilache jr. — *Ceaușescu, tinerii* ; Iovan Miclea — *Solie de pace* ; Laurențiu Profeta — *Aceasta e țara strămună* ; Irina Odăgescu — *Pe nimb de vulturi* ; Doru Popovici — *Cîntec de lume* ; Dariu Pop — *Suită din Oaș*, etc.

M. M.

Lucrări prezentate la birourile secțiilor

Secția de operă și balet : Liviu Comes — *Sarmis*, suită coregrafică ; Leib Nachman — *Doftana*, oratoriu-dramatic.

Secția de muzică simfonică și de cameră : Sigismund Toduță — *Sonata a II-a pentru vioară și pian* ; Doina Rotaru — *Sonata pentru flaut și harpă* ; Șerban Nichifor — *Vise*, pentru flaut, vioară și pian.

Lucrări intrate în biblioteca de difuzare

Șerban Nichifor — *Variațiuni în stil baroc* (orch. : Fl. 2 ob., fg., 3 tromb., 3 tromp., corzi).

Anton Zeman — *Simfonia II, „1784"* orch. : (3, 3, 3, 2 ; 4, 3, 3, 1 ; 3 timp., 2 T-Tom, Gr. cs., ptti, gong, vibr., sil., camp., 2 legni, toaca ; arpa, pian ; corzi).

Acțiuni ale Uniunii compozitorilor

În ziua de 10 februarie la Călărași în cadrul cercului de „Prieteni ai muzicii", muzicologul Petre Codreanu a prezentat tema : „De ce și cum ascultăm muzică simfonică" expunere ilustrată cu exemple muzicale. ● În ziua de 5 și 6 februarie în București sectorul 2 a avut loc etapa municipală a corurilor școlare în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României", ediția IV-a, cu participarea compozitorilor : Zaharia Popescu și Iovan Miclea în juriu. ● La 25—27 februarie compozitorul Ștefan Andronic a participat la preselecția formațiilor artistice din județul Teleorman pentru F.N.C.R. ● La 27—28 februarie compozitorul Pascal Bentoiu a dezbătut probleme ale creației românești contemporane la Filiala Uniunii compozitorilor din Cluj-Napoca.

*

Între 18 și 23 februarie a avut loc Bienala internațională la cea de a IX-a ediție Berlin 1983. A participat corul „Madrigal" dirijat de Marin Constantin cu lucrări corale românești de Al. Pașcanu, M. Marbe, S. Pautza, Liana Alexandra, Dan Buciu, Corneliu Cezar. Din delegație au făcut parte Liana Alexandra și Dan Buciu.

Angela VODĂ

https://biblioteca-digitala.ro

Suita pentru violoncel solo op. 48 Nr. 3 de Carmen Petra Basacopol

Marcel SPINEI

În spaţiul stelar, plin de substanţă şi culoare, al muzicii camerale contemporane româneşti, un loc important îl ocupă creaţia dedicată violoncelului.

Ţinînd cont de resursele sonore bogate ale acestui instrument, resurse exploatate şi neexploatate, muzica contemporană propune şi încearcă să stabilească noi dimensiuni, pentru exprimarea sintetică a limbajului său.

Literatura componistică modernă românească, pornind de la cele două sonate dedicate violoncelului de către G. Enescu îmbogăţeşte la un nivel de o înaltă concentraţie, paleta policromă universală prin lucrări ca : *Sonata pentru violoncel şi pian* (1921) de I. Perlea, *Sonata bizantină pentru violoncel solo* (1940) de P. Constantinescu, *Sonata pentru violoncel şi pian* (1946, rev. 1958) de T. Ciortea, *Sonata pentru violoncel şi pian op. 3 nr. 1* (1952) de D. Popovici, *Sonata pentru violoncel şi pian op. 4* (1952), *Suita pentru violoncel solo op. 48 nr. 2* (1981) de Carmen Petra Basacopol, *Sonata pentru violoncel şi pian* (1953) de D. Gheciu, Suita *Imagini ardelene pentru violoncel şi pian, Sonata pentru violoncel şi pian* (1963) *Sonata pentru violoncel solo* (1965) de W. G. Berger, *Sonata pentru violoncel solo* (1962), *cu percuţie* (1974) de A. Vieru, *Sonata pentru violoncel şi pian* (1965) de D. Constantinescu, *Sonata pentru violoncel solo* (1970) de T. Olah, *Sonata pentru violoncel solo, Evoluţio '74* (1974) de L. Meţianu, etc. ...

Concepute şi exprimate prin tehnici diverse de compoziţie, de la modalism autohton sau de tip bizantin la serialism, structuralism, aleatorism, neomodalism, etc., aceste lucrări au în profunzime, vibraţia melosului autentic românesc.

Suita pentru violoncel solo op. 48 nr. 2 de Carmen Basacopol este concepută ca o mişcare amplă, unitară, grupată în patru secţiuni : *Allegro appassionato, Andante malinconico, Moderato con fantasia* şi *Allegro con brio.*

Tehnica compoziţională folosită este cea serială ; un polimodalism în structuri deloc rigide, forţate.

Din punctul de vedere al morfologiei muzicale, lucrarea vădeşte predilecţia compozitoarei către amplificarea variaţională în forme libere — de tip improvizatoric monopartit (vezi *Allegro appassionato* şi *Andante)* sau tripartit *(Moderato con fantasia* şi *Allegro con brio).*

Prima mişcare a Suitei — *Allegro appassionato,* este realizată de compozitoare într-un caracter neomodal.

Ritmul energic, obsesiv, domină lucrarea. Exprimarea tehnică compoziţională este cea serială, în care, densitatea 12 este dispusă lărgit.

Componentele seriei sînt :

expuse astfel : — primele 6 măsuri conţin 7 note din serie ; — de la măsura 7—12, seria va fi completă.

Bazată pe principiul variaţional, seria este prelucrată prin procedee diverse, de tipul : transpoziţii, permutări, condensări, cu schimbări în direcţia evolutivă, sau de densitate, pe parcursul a patru etape :

I — expunerea iniţială : parţial plus integral (7 note din serie, apoi seria completă) ;

II — expunerea secundară : parţial plus integral (5 note din serie pe sunetul sol diez ; apoi, seria completă) ; — foloseşte procedeul iniţial al expunerii — ;

III — variaţiuni, permutări, cu 5 sunete din serie, pe sunetul mi ;

IV — variaţiuni, condensări, cu 4 sunete din serie, pe sunetul sib.

Coda, energică şi ritmică, printr-o pedală, va dizolva tema în două sunete :, sunetele iniţiale ale seriei, după o aglomerare sonoră pe verticală, cu suspensii acordice dense.

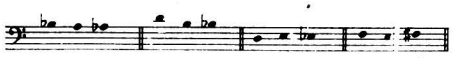
Secţiunea a II-a a Suitei este *Andante malinconico — rubato,* o quasi improvizaţie în caracter doinit.

Ideile tematice se detaşează peste o ţesătură policromă, întreaga lucrare desfăşurîndu-se pe o mare arcuire melodică.

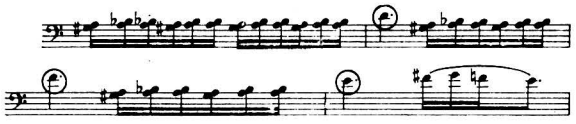
Starea lentă, care sintetizează toate eforturile spre interiorizare, dă mişcării o densitate gravă.

Un mod de trei sunete constitue celula generatoare, ce va construi secţiunea :

https://biblioteca-digitala.ro

Pe lîngă modul de bază, se insinuează diverse moduri cromatice, de tipul :

În tranziții, se remarcă formule augumentatoare bazate pe intervalul de cvartă.

Construită pe principiul variațional, în evoluția lucrării se disting două etape :

I — *A*-ul, situat în zona *mp* — *mf*, unde caracterul improvizatoric este dat de jocul dublelor în secunde, peste care se țese tema :

II— *B*-ul, situat în zona *mf* — *f*, apoi *p*—*ppp*, reluînd de fapt *A*-ul, prin transpoziții, condensări și permutări.

De remarcat acordul care construiește punctul culminant al întregului *Andante*, acord format din verticalizarea — cu un semiton mai jos, a celulei generatoare :

Ultimile două expuneri ale celulei prototip sînt importante pentru rememorare ;

expuse, peste murmurul neîntrerupt al „ideii de acompaniament" improvizatoric. Este demn de reliefat, îndeosebi în acest *Andante*, modul deosebit în care compozitoarea folosește culoarea timbrală a violoncelului, descoperind expresivități particulare, prin exploatarea preferențială a corzilor *re* și *sol* în duble, glissando, flageolete.

A treia mișcare a Suitei este *Moderato con fantasia*, o secțiune dinamică, volitivă, cu accente dramatice.

Tehnica serială este liberă, sugerînd elemente de improvizație.

O trăsătură generală — cu referire la stilistică — exprimată și în această secțiune, este coexistența gîndirii melodice enesciene, cu spiritualitatea proprie compozitoarei.

A-ul, prezintă totalul cromatic — de două ori— desfășurat incomplet, ultimul sunet — la bemol constituind construcția pentru un punct culminant.

Caracterul improvizatoric este pregnant ; trăsătura va fi caracteristică și secțiunii *C* a lucrării.

Formule ritmice, adunate în multiple cascade sonore, susțin din plin dramaturgia.

Partea mediană a lucrării — enesciană prin excelență —, aduce o densificare evidentă.

Ea este construită pe un modul de 7 sunete :

Evoluția seriei se va baza — la fel — pe procedeele tehnice folosite anterior.

În dramaturgia lucrării, punctul culminant este destinat secțiunii *C*. În *ff* — *ruvido*, densificarea sonoră este susținută de o ritmică agresivă. Este vorba despre un joc continuu între structurare și destructurare aparentă. O respirație scurtă separă acest arc de rememorarea vagă a *B*-ului, în *Coda*.

Substanța sonoră densă se rarefiază, *Coda*, concluzionînd *Moderato con fantasia* — dramatic, în zona nuanțelor eterice.

Ultima secțiune a Suitei, *Allegro con brio*, este o mișcare amplă, energică, densă.

O serie de 9 sunete va constitui *A*-ul masiv, serie ce este construită pe desfășurarea unei cvarte, într-un ambitus larg :

Prin permutări ritmice accelerate, sprijinite de un tremolo *nervoso*, *A*-ul cunoaște o acumulare de energie maximă, ce este exprimată prin acorduri de patru sunete, în *ff*.

B-ul, formează un contrast prin mișcare, cantabilitate nostalgică și prin registrul acut folosit. Derivînd din *A*, cantilena se bazează pe un polimodalism cu oscilații permanente de terță.

Repriza este dinamizată, în acorduri energice — *ben ritmato* —, cu un joc continuu de accente. Întreaga tensiune acumulată pe parcursul celor patru mișcări ale suitei își găsește culminația în *Coda*.

Cîteva concluzii privind ordonarea în timp a *Suitei :*

1. Organizarea macrostructurală a lucrării pe antiteza : structurat — destructurat, volitiv — eteric, ambele relații situîndu-se într-o evoluție continuă.

2. Privind microstructura, temele sînt melodice, fluente, generatoare de haos aparent — quasi improvizando. Un joc între determinat și indeterminat, mînuit cu multă măiestrie.

3. Structurarea omofonă a primei părți, determină o concentrare polifonică evolutivă necesară, vădită în secțiunile II și III, finalul, situîndu-se într-o zonă de passacaglie, cu acorduri dense, suprapuse, generate de textură.

Exploatînd resursele instrumentale cu mult rafinament și cu un deosebit simț al dozajului și culorilor, *Suita pentru violoncel solo op. 48 nr. 2* de Carmen Petra Basacopol, se înscrie ca o valoroasă contribuție adusă creației noastre camerale.

https://biblioteca-digitala.ro

Creații corale de Irina Odăgescu — Țuțuianu

Despre creația de cameră, simfonică și vocal-simfonică a compozitoarei Irina Odăgescu-Țuțuianu s-au scris pe drept articole favorabile. Considerăm necesară și istructivă analiza lucrărilor corale, lucrări ce atrag din ce în ce mai mult atenția atît a marelui public cît și a specialiștilor. Unele sînt simple cîntece în stil popular, cu un pronunțat farmec melodic, altele sînt poeme de proporții sau ample madrigale solid construite, deosebit de expresive.

Un cîntec vioi plin de suavitate este *Marea inimă a țării* (1974), conceput pe versurile lui Ioan Meițoiu. Compozitoarea realizează un plăcut paralelism *sol major-mi minor eolian*, urmat de o modulație îndepărtată la tonalitatea „do diez minor", ca mai apoi, printr-o modulație cromatică să se revină la modul inițial. Dacă la început discursul muzical era conceput dens sub aspectul armonic, în secțiunea centrală se remarcă o rarefiere a scriiturii, realizîndu-se un binevenit contrast. În repriza cîntecului se remarcă din nou o scriitură armonică foarte concentrată, ce conduce spre o culminație, consolidînd astfel modul de *mi-eolian*.

Muzica este în concordanță cu versurile poetului, în care se evidențiază sentimentul dragostei de patrie.

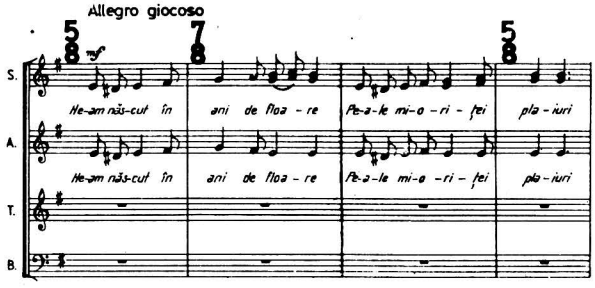
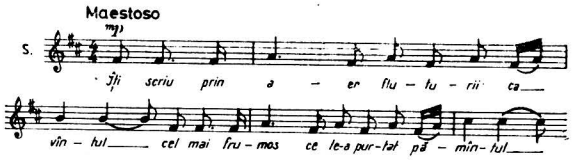
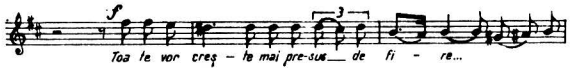
Un alt cîntec, ce se caracterizează printr-un plus de expresivitate și personalitate este *Cîntînd plaiul Mioriței* (1976), pe versurile lui Nicușor Constantinescu. De data aceasta Irina Odăgescu utilizează o temă încadrată în tradiționalul minor armonic.

Mai departe este sistemul ritmic, în care predomină măsurile de 5 și 7, imprimînd limbajului sonor o evidentă asimetrie. Ca și în primul opus citat, se resimt intonații ale melosului popular. În secțiunea mediană se realizează modulații cromatice spre un centru tonal îndepărtat — *fa major* — care servește drept sextă napolitană pentru revenirea subtilă la „mi minorul" de la început.

Compozitoarea utilizează cu un farmec aparte cromatismul, fără a cădea în formule mult folosite ale creatorilor romantici din veacul trecut, cu alte cuvinte, se preia tradiția cu noi semnificații armonice, prin apelarea discretă la unele relații modale.

Repriza reduce ideea inițială, de data aceasta cadențînd în *mi major*.

Caracterul lirico-pastoral este evident chiar de la o primă ascultare. Calitățile esențiale sînt corelația subtilă între un melos simplu și o ritmică asimetrică, la toate acestea se adaugă înlățuiri de armonii clare ce duc la pregnanta modulație spre *fa major*, care, după cum am mai spus, joacă și rolul de sextă napolitană a lui *mi minor*. Se cuvine a menționa faptul că această piesă a fost premiată la festivalul național „Cîntarea României" în anul 1979.

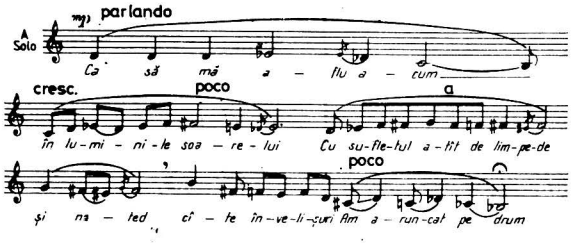
Numele Patriei este una dintre reușitele indiscutabile ale autoarei. Versurile poetului Vasile Nicolescu ne impresionează prin inspiratoarele lor metafore.

Prima idee este tratată la unison :

Autoarea realizează un joc tonal *fa diez minor — re major*, culminînd cu o melodie generoasă în secțiunea centrală, expusă in *si major*.

După o amplă și fremătătoare desfășurare melodică, prin care Irina Odăgescu ne arată că știe să conducă în mod ferm o temă de amplă respirație, urmează o limpezire a tumultului armonico-melodic, ce coincide cu o repriză variată a primei idei expuse la începutul piesei. Revine și ideea secundă după schema a,b,a',b', terminată cu o codă în tonalitatea *fa diez major*. Compoziția *Numele patriei* a fost preterminată de Uniunea compozitorilor în anul 1979.

Dacă în aceste expresive miniaturi predomina stilul omofon, în piesa *Ochi de flori* (1979) concepută pe versuri populare se disting unele polifonii voit primitive, în care *isonul* are un rol important. Specificul modal — ne referim la modul eolian — este bine conturat, într-un discurs sonor simplu dar nu simplist.

Un alt aspect în creația autoarei îl reprezintă madrigalele de ample proporții : *Oglindire* (1971) pe versurile minunate ale regretatei poete Mariana Dumitrescu, piesă înregistrată de corul *Madrigal* sub conducerea maestrului Marin Constantin, pe un disc Electrecord, *De doi* (1976) pe versuri populare stilizate, distinsă cu premiul Uniunii compozitori-

https://biblioteca-digitala.ro

lor (în anul 1978) și *Rugul pîinii* pe versuri de Ion Crînguleanu.

Madrigalul *Oglindire* se impune prin complexitatea scriiturii vocale, modalismul ne apare larg-cromatic chiar de la început.

În continuare se pot observa fascicole sonore de mare efect coloristic. A doua secțiune este tratată polifonic, cu ajutorul unor imitații libere, care tind spre o culminație dramatică. Secțiunea următoare — ben ritmato — apelează la motivele incisive caracteristice. Secțiunea a patra este de un mare farmec melodic, cu un bine găsit *ison* la vocile de altiste. În cea de a cincea secțiune se îmbină tehnica *parlando* cu scriitura acordică și cu tehnica fascicolelor sonore ca, în cele din urmă, să se revină la ideea inițială, mult amplificată timbral și continuată cu un sugestiv *recitando.*

Poezia Marianei Dumitrescu, de o mare profunzime și cu o evidentă nuanță meditativă este tălmăcită cu originalitate, culminînd cu imaginea simbolică :

...Ca să mă aflu acum în luminile soarelui
Cu sufletul drept și înalt.
Cîtă putere în patru vînturi azvîrlită,
Cîtă viață risipită"...

În madrigalul *De doi,* compozitoarea concepe limbajul sonor cu multe recitative, — care ne amintesc de baladele populare, — îmbinate subtil cu instrumentele de percuție : toaca, campane, gong, vibrafon, tamburo picolo, 3 tom-tom, temple-block, piatti, triangolo, și timpani. Textul este plin de noblețe :

...Cum vi se împletesc cosițele / să vi se'mpletească sufletele".

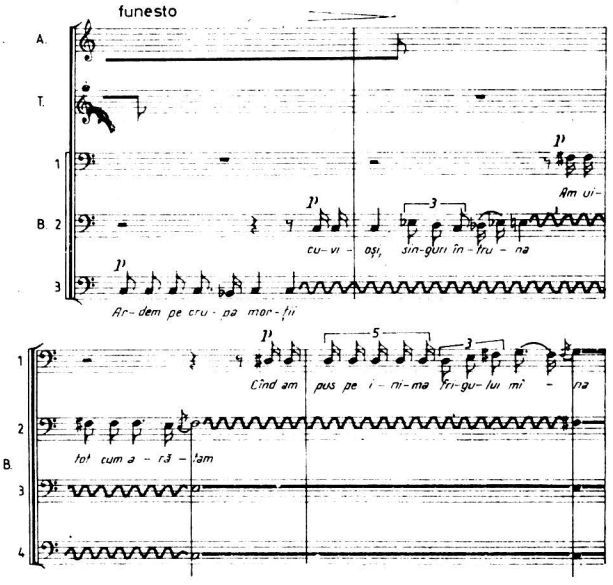
În secțiunea următoare corul imită, în cele din urmă conturîndu-se expresive *clustere* incomplete, de mare efect dramatic :

„numai brațe de îmbrățișat vă fie dat"...

Secțiunea a treia este dedicată instrumentelor de percuție, apoi corului vorbit cu efectul notat *susurando* într-o notație aleatorică, fără măsură. Ultima structură este pur acordică, strălucitoare, reliefînd și consolidînd un mod de do cu cvartă mărită și treapta șaptea alterată inferior : „să vă iubiți să fiți fericiți..."

Ce este atrăgător la această piesă de amplă respirație ? Îmbinarea unui concept modal tradițional cu efecte timbrale novatoare : sonorități percutante, cor vorbit, fascicole sonore, momente aleatorice, într-un tot unitar expresiv și original.

Ultimul madrigal de care ne ocupăm se intitulează *Rugul pîinii.*

Este un opus liric, iar versurile degajă melancolie : „fumul acela de iarnă tușind pe toate gurile ieșite la moarte, încă mai pare un răzvrătit surd, care bate la o tobă pe cîmpuri departe"...

În acest poem coral, efectele expresive de toacă și de tamburină se îmbină cu recitarea unei femei. Urmează un fragment în care corul vorbit, fascicole sonore, corul tratat polifonic — în sens tradițional — și acordic — cu caracter politonal — generează o plăcută coloratură sonoră. Ea este continuată de un *fugato.*

Apoi se impune o temă cantabilă, expusă la sopran, suprapusă peste pedala altistelor și prelungită cu cromatisme de tip bartokian (fa diez, sol, la bemol, sol, fa becar, etc.), culminînd în secțiunea agitato cu o polifonie densă, obținută prin valorificarea corului vorbit și a unor dramatice clustere, precum și a sonorităților evocatoare de clopote —, ca în cele din urmă să se evidențieze sensul solar al muzicii și al cuvintelor :

...„Dar atîta grîu și flori ce ies pe lume
Către firea zilelor de azi
Îi înalță veșnic în lumină
Ca pe niște fără seamăn brazi"...

Corurile scrise de Irina Odăgescu Țuțuianu relevă două stiluri deosebite : unul cantabil, tradițional, pe linia modalismului diatonic cultivat de marii maeștri Sabin Drăgoi, Paul Constantinescu sau Sigismund Toduță, altul cu tendințe spre „atematism", asociat unui modalism cromatic cu treptele mobile prin excelență. În primul stil, predomină formele cu repriză ; în cel de al doilea, principiul structurilor cu o permanentă varietate. Sub aspectul pur timbral, în corurile canta-

https://biblioteca-digitala.ro

bile se evidențiaza o scriitură simplă și aerată, în madrigale, dimpotrivă, o scriitură complexă, pe de o parte reliefînd „sunete determinate", pe de altă parte, „sunete nedeterminate" și îmbinate cu multă fantezie cu sonoritățile instrumentelor de percuție.

Și într-un stil, și-n altul se relevă o prelucrare creatoare a folclorului, autoarea fie apropiindu-se de citat, fie transfigurîndu-l expresiv.

Dincolo de toate acestea ținem să accentuăm măestria și expresivitatea nobilă a acestor coruri, demne de a fi interpretate în marile săli de concerte din țară și de peste hotare.

Alina MUȘAT-POPOVICI

Societatea profesorilor de muzică și desen din R. S. România

Societatea profesorilor de muzică și desen din R. S. România a fost inființată în 1970 din inițiativa profesorilor de specialitate, îndeosebi a celor din București, printre care și semnatarul acestor rînduri. Ministerul Educației și Învățămîntului, ce coordonează activitatea tuturor societăților științifice, a răspuns pozitiv dorinței unanime a profesorilor din cele două specialități și la conferința pe țară din 17 aprilie 1970 a celor peste 100 de delegați, veniți din toate județele țării, s-au pus bazele juridice legale ale societății. Dăm mai jos componența primului Birou de conducere al Societății și al secțiilor : președintele Societății — D. D. Botez, prof. univ., maestru emerit al artei ; vicepreședinte — secția muzică : Constantin Ionescu, conf. univ. la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" — București ; vicepreședinte pentru secția desen — Danu Teodor, prof. la Liceul de artă „N. Tonitza" — București ; secretar general — Anton Scornea — profesor de muzică gradul I la Liceul „D. Cantemir" — București. Cei doi vicepreședinți lucrau cu secțiile specialității lor din care făceau parte : Muzică-Metodică : Ion Serfezi — prof. univ. Conservatorul „Ciprian Porumbescu" — București, Creație și interpretare — Alexandru Pașcanu — prof. univ. Conservatorul „Ciprian Porumbescu" — București ; desen : Metodică : Alexandru Tohăneanu — prof. univ. Institutul de artă „Nicolae Grigorescu" — București ; Creație : Ion Sălișteanu lector Univ. Institutul de artă „N. Grigorescu din București, Istoria și teoria artei : conf. univ. Maria Dumitrescu — conf. univ. la Institutul de artă „N. Grigorescu".

Aceste colective de muncă au cuprins și pe alți numeroși profesori de specialitate din școli, licee de cultură generală, școli și licee de artă, institute de învățămînt superior din București, Iași, Cluj-Napoca, Brașov, Timișoara, Tîrgu-Mureș. Societatea profesorilor de muzică și desen are în prezent 41 de filiale, fiind reprezentate toate județele țării. Noi dorim ca profesorii de muzică și desen, în fiecare unitate școlară, să reprezinte motorul activității cultural artistice din școală și din afara școlii.

Multiplele realizări ale profesorilor de muzică și desen sînt consemnate în diplomele obținute la concursurile de tineret din cadrul Festivalului național „Cîntarea României". Serbările școlare trimestriale, anuale sau cele de la căminele culturale și casele de cultură, în care prezența profesorilor de muzică este cît se poate de activă, sînt dovezi grăitoare ale dăruirii și angajării întregii capacități de creație și interpretare a profesorului de muzică, pentru școală și artă. Dacă personalitatea și munca profesorului de muzică ar rămîne numai în cadrul strict al lecțiilor din clasă, el ar abdica de la una din marile lui îndatoriri — de a fi promotorul activității cultural-artistice în școală și în afara școlii.

În sutele de inspecții și lecții deschise pe care le-am făcut și la care am asistat, în Capitală și în țară, am constatat întotdeauna că profesorul lucrează pe multiple planuri : școală, formații artistice, instituții de cultură.

Societatea noastră a organizat numeroase concerte și alte manifestări în care profesorii de artă și-au etalat munca și talentul. Am sprijinit prin filialele noastre apariția unor publicații de specialitate, de creație și interpretare, metodice, lucrări monografice, etc. Participarea Societății noastre la organizarea și desfășurarea cursurilor de perfecționare pentru profesorii de muzică împreună cu Institutul central de perfecționare a cadrelor didactice a însemnat o orientare a programei acestor cursuri spre acțiuni practice, de care profesorii aveau nevoie în școlile unde activau.

Între anii 1976—1979, cîte 150—200 de profesori de muzică au beneficiat de expuneri și demonstrații practice făcute de profesori metodiști, membri în conducerea și în secțiile filialelor, dintre care citäm pe Vasile D. Nicolescu, Anton Scornea, Dumitru D. Stancu, Ana Motora Ionescu, Valeriu Pop Băleni, Ion Delu, Mircea Gorgos, Alexandru Rusin, Silvian Georgescu, Nicolae Istrate.

Am dori să ne oprim și asupra unor perspective din planul de muncă pe anul 1983 și cele de viitor (nu prea îndepărtat). Am îndemnat filialele noastre să organizeze medalioane muzicale și plastice. În 1983 este centenarul Ciprian Porumbescu și fiecare profesor de muzică trebuie să dedice acestui însemnat compozitor român al veacului al XIX-lea o comemorare, în care să se cînte din creația lui. Cursurile de vară, ne propunem să le organizăm tot în

https://biblioteca-digitala.ro

a doua jumătate a lunii iulie și între 1—20 august 1983, într-o regiune în care participanții să beneficieze de un regim climatic reconfortant, de prelegeri interesante și atractive ca și pînă acum. Participarea profesorilor de muzică la ediția actuală a Festivalului național „Cîntarea României" este o datorie de conștiință și profesională.

Și pentru că este vorba de Festivalul național „Cîntarea României", îmi exprim încă o dată părerea că în jurii este indicat să fie și un membru al filialei Societății profesorilor de muzică și desen. Știm că sînt mulți creatori de cîntece frumoase în rîndul profesorilor de muzică, cîntece dedicate patriei, partidului, muncii, păcii. Unii le-au pus în repertoriul formațiilor ce le conduc și foarte bine au făcut, însă atestarea valorii artistice a acestora este necesar s-o facă secția de creație a filialei, în colaborare cu celelalte foruri existente la nivel de județ.

În viitor, în această rubrică vor fi comentate programele și manualele de muzică și creațiile muzicale cu caracter didactic. Se vor da știri despre realizările foarte importante ale profesorilor de muzică și ale elevilor ce urmează școlile de artă. Prin această rubrică am dori să se dezbată și clarifice căile de realizare a unui „Lexicon al profesorilor de muzică" reprezentativi, din școala românească, a căror muncă a făcut cunoscută creația și arta muzicală românească.

Prof. Anton SCORNEA

Comemorări

KAROL SZYMANOWSKI

La 24 septembrie 1982 s-au împlinit 100 de ani de la nașterea lui Karol Szymanowski, unul dintre cei mai mari compozitori polonezi de după Chopin și în același timp una din figurile reprezentative ale muzicii europene din prima parte a secolului XX. Compozitorul s-a născut în satul Tymosowka, dintr-o familie de proprietari din nord-vestul Poloniei, aflată pe vremea aceea sub stăpînirea Rusiei țariste. Talentul compozitorului moștenit de la ambii părinți a avut în ambianța casei părintești condiții de dezvoltare deosebit de favorabile. Dînd de timpuriu dovada talentului său muzical, ia lecții de pian de le vîrsta de 7 ani și începe să compună la zece ani. Concomitent cu studiile sale de liceu pe care le-a urmat la Moscova, Szymanowski a studiat pianul cu eminentul profesor Neuhaus iar apoi urmează cursurile de compoziție ale Conservatorului din Varșovia în clasa lui Zygmund Noskowski.

În partea a doua a secolului trecut creația muzicală poloneză, reprezentată de un număr redus de compozitori, ca Stanislas Moniuszko, Vladimir Zelenski, Zygmunt Noskowski și alții, și se afla sub semnul tendințelor naționale ce s-au manifestat la un nivel inferior celor atît de convingător afirmate în mazurcile și polonezele lui Chopin. Pe la începutul secolului XX, a luat naștere mișcarea literară care urmărea depășirea limitelor strict naționale dominante pînă atunci în cultura poloneză, ca expresie a rezistenței împotriva politicii de impilare a celor trei puteri care în secolul al XVIII-lea au împărțit Polonia. Tendințe similare au început să se manifeste și în creația muzicală, compozitorii polonezi căutînd o apropiere mai mare de arta muzicală occidentală. În acest scop s-a format grupul de compozitori „Noua Polonie" din care în afară de Szymanovsky au făcut parte : Apolinay Szeluto, Ludomir Rozycki, Vladimir Lubomirski și Gregorz Fitelberg. Animat de această dorință Szymanowski întreprinde frecvente călătorii în Germania, Austria, Italia și Franța unde i se oferă prilejul de a lua contact cu creația muzicală a personalităților celor mai de seamă. În timpul anilor de conservator Szymanovsky studiază pe lîngă creația clasicilor, cu pasiune operele lui Richard Wagner și lucrările simfonice ale lui Richard Strauss, primele sale compoziții fiind scrise sub influența combinată a muzicii clasice și postromantice. Cu prilejul unei călătorii în Germania, o impresie deosebită îi face opera muzicală a lui Max Reger a cărui influență lasă și ea urme importante în lucrările sale din aceea perioadă. Plecînd cu alt prilej în Franța, aici se întîlnește cu muzica lui Debussy, ceea ce are drept urmare eliberarea sa de sub influența precumpănitoare a muzicii germane și o modificare importantă a gîndirii sale armonice. Astfel, drept consecință a contractului său cu muzica diferitelor personalități din Apus și a procesului de asimilare a unor tehnici noi, limbajul lui Szymanowski prezintă de-a lungul drumului său creator modificări destul de importante, cele trei diferite perioade stilistice (I — 1907—1914 ; II — 1914—1920 ; III — 1920—1936) fiind totuși organic legate între ele datorită fondului lor emoțional predominant, constituind expresia unui temperament înclinat — cum afirmă muzicologul polonez Sofia Lissa — spre misticism și extaz. Tratîndu-și de prin anii 1920 boala de plămîni în Munții Tatra, Szymanowski ajunge în contact cu muzica populară poloneză din acea regiune, care exercită o însemnată influența asupra gîndirii sale muzicale ; comentatorii polonezi ai operei sale consideră că abia sub înrîurirea muzicii populare poloneze Szymanowski a reușit să-și făurească un stil cu totul personal, caracteristic pentru lucrările sale cele mai importante ca baletul *Harnasie, Simfonia a IV-a, Concertul pentru vioară nr. 2* și altele.

https://biblioteca-digitala.ro

Primele lucrări ale lui Szymanowski, în majoritatea lor piese pentru pian și cîntece sînt încă strîns legate de tradiția clasico-romantică, influența muzicii germane (Brahms, Reger și Strauss) fiind evidente. Cea mai importantă lucrare a sa de pian din acea perioadă este *Sonata nr. 1* (op.8). Strict tonală, această compoziție are în mod neîndoielnic influențele compozitorilor menționați mai sus, înrîurirea lui Chopin, manifestîndu-se doar în pasajele de mare virtuozitate care oferă scriiturii pianistice un caracter briliant.

Finalul, o Fugă la trei voci nu este scrisă în mod integral în stil riguros contrapunctic, părți polifone alternînd cu episoade de structură omofonă și pasagii de virtuozitate. În scopul unei mai organice legături cu partea I a Sonatei, în punctul culminant al fugii apare tema I a primei părți. Acest procedeu de revenire la sfîrșitul unei compoziții la ideile muzicale expuse la începutul ei, va fi aplicat de Szymanowski și în lucrările sale de mai tîrziu, ca o caracteristică a tehnicii sale componistice.

Între prima și cea de a doua sonată nu există deosebiri esențiale de conținut și de stil, modificări în ceea ce privește caracterul muzicii lui Szymanovski vor apare doar de pe la 1914.

Din prima perioadă de stil a lui Szymanowski fac parte și primele sale două simfonii, prima op.15, compusă în 1907 și cea de a doua sa lucrare de acest gen, în Si bemol major, op.19, scrisă în 1909.

În timp ce prima simfonie, de factură destul de academică, este încă atașată la unele modele clasico-romantice, *Simfonia a II-a* constituie un pas înainte pe calea modernizării modului său de exprimare, compozitorul încercînd o sinteză între două stiluri atît de contradictorii, pe deoparte cel contrapunctic, sobru, al lui Max Reger, și cel predominant omofon al lui Richard Strauss, colorat datorită unei orchestrații atît de opulente.

Într-una din scrisorile sale Szymanowski se referă la cea de a doua sa *Simfonie* în felul următor : „Simfonia se va înfățișa astfel : prima mișcare într-o manieră destul de măreață, mișcarea a doua, o temă cu nouă variațiuni, adagio-ul și finalul cu o fugă". Și mai departe : „Nimic nu mi-a plăcut atît de mult, de multă vreme, ca această simfonie. Am impresia că cîteva cutii fermecate, pline cu valori muzicale s-au deschis în interiorul meu, totuși nu în sensul în care ultra-moderniștii înțeleg noile valori muzicale ; din contra, această simfonie este puțin ca o muzică „Zopf" și sînt chiar speriat gîndindu-mă dacă vă va place sau nu. Cu toate acestea nu pot crede că ar fi unele inconsecvențe orchestrale în ea, așa cum au fost în primele mele lucrări". Totuși, cu mulți ani mai tîrziu, în 1934, compozitorul a hotărît să introducă unele modificări în această simfonie, care au făcut ca tehnica lucrării să devină mai clară. Szymanowski a lucrat la aceste schimbări împreună cu prietenul său, cunoscutul dirijor Grzegorz Fitelberg, care condusese prima execuție a Simfoniei a 2-a, ce a avut loc la Varșovia în aprilie 1911.

Cu prilejul primei audiții a *Simfoniei a II-a*, criticii polonezi au primit-o foarte rece. Spre deosebire de aceștia, Richard Specht, renumit critic vienez, care a asistat și el la prima audiție, a înțeles mai bine și mai adînc atmosfera fervență a muzicii simfoniei. Apreciind talentul și individualitatea lui Szymanowski pe baza audierii *Simfoniei a II-a* și cunoscînd și cea de a doua Sonată de pian a compozitorului, Richard Specht a scris : „Un talent complet surprizător, puternic și bogat în idei, vorbește în ambele compoziții. Acest talent poartă trăsături ale multor tendințe muzicale și totuși își urmează propriul său drum. A apărut din nou cineva cu trăsături de mare compozitor, cineva care se simte în largul său atunci mai ales cînd poate compune în dimensiuni monumentale".

Simfonia a II-a a lui Szymanowski este considerată pînă azi cea mai reprezentativă lucrare de acest gen, ce continuă mărețele tradiții ale simfoniei clasico-romantice.

Începînd cu anul 1914, în stilul lui Szymanovski au loc însemnate modificări, compozitorul îndepărtîndu-se de la tradiționalul sistem armonic, îmbogățindu-și — probabil sub influența muzicii franceze — mijloacele armonice. Aceasta o dovedesc nu numai liedurile sale, dar și lucrările instrumentale, create după data menționată mai sus.

După unii comentatori ai operei muzicale a lui Szymanowski, modificările intervenite în stilul său sînt și rezultatul contactului său cu muzica arabă. Între 1911—1914 compozitorul a vizitat Sicilia și Africa de Nord (Tunisia), unde a ascultat muzica arabă, care se pare că i-a făcut o impresie deosebită. Bogata melismatică a unor melodii ale compozitorului sînt probabil rezultatul influenței exercitate de către muzica arabă, influențată care s-a manifestat mai vizibil în liedurile sale cu subiect oriental, ca de pildă *Cîntecele de dragoste ale lui Hafiz* (Caietul nr. 1 op.24, 1911 și Caietul nr. 2, op. 26, 1914), *Cîntecele muezinului nebun*. În același timp, compozitorul a început să fie preocupat și de cultura și arta vechilor greci, studiul lor manifestîndu-se în compunerea unor piese de pian cu titluri ca *Metope, Măști, Mituri*, etc., demonstrînd în același timp și înclinația lui Szymanovski de a se inspira din idei poetice și filozofice, care stau și la baza celei de a treia simfonii ale sale, creația sa cea mai importantă din această perioadă. O valoare deosebită o au și cele două cvartete de coarde ale sale compuse în cea de a doua sa perioadă de creație. Spre deosebire de lucrările menționate, inspirate de imagini poetice, cele două cvartete sînt numai expresia stărilor sale emoționale, fiind lipsite deci de

https://biblioteca-digitala.ro

un substrat poetic și fără un caracter programatic. Spre deosebire de piesele de pian și de *Simfonia a 3-a,* în care Szymanowski se exprimă cu ajutorul unor mijloace armonice, deosebite de cele clasico-romantice caracteristice pentru lucrările sale compuse în prima sa perioadă de creație, *Cvartetul nr. 1* reprezintă oarecum o revenire la structura armonică diatonică.

Partea a II-a, un *Andante* în formă de lied tripartit, are o structură melodică și armonică și mai accentuat diatonică.

Finalul, în caracter *Scherzo,* are în schimb o structură armonică politonală, fiecare dintre cele patru instrumente cîntînd în altă tonalitate : vioara I în La major, vioara II în Fa diez major, viola în Mi bemol major iar violoncelul în Do major, Scherzoul fiind conceput în forma unei fugi de construcție oarecum liberă.

Cvartetul nr. 2 prezintă modificări stilistice destul de însemnate față de primul cvartet, atît în ce privește structura melodică, cît și cea armonică. Compozitorul se îndepărtează de rigorile tonalității, tratînd în același timp în mod liber disonanțele și modul de înlănțuire în ceea ce privește construcția sonoră, respectînd mai fidel modelele clasico-romantice. Cel de al doilea cvartet se distinge prin numeroase efecte sonore noi, uneori cu un colorit vădit orchestral. Efecte noi de sonoritate le reprezintă între altele și cele de la începutul lucrării, în care tema, executată de vioara I și violoncel la distanță de o octavă, este susținută de o tramă sonoră de un efect coloristic deosebit, reprezentînd din punct de vedere armonic un fel de „pedală mobilă", constînd din alternarea acordului de La bemol major cu cel de Sol major.

Partea mediană se distinge prin accentuarea cromatismului în structura melodică și armonică, ceea ce, după unii comentatori polonezi ai operei muzicale a lui Szymanowski, nu l-a împiedicat de a strecura și unele motive și inflexiuni melodice de obîrșie folclorică, ceea ce devine caracteristic stilului său abia de la 1920 încolo.

Partea a III-a a acestui cvartet, Finalul, reprezintă o fugă cu două teme legate între ele prin divertismente de construcție foarte liberă. Spre deosebire de fugile cu două sau mai multe teme ale lui Bach, în care aceste teme apar de obicei în punctul culminant al fugii suprapuse, Szymanowski, folosește cele două teme doar ca mijloc de contrast emoțional, pe deoparte de efuziune lirică, pe de altă parte pentru exprimarea unei tensiuni dramatice, caracteristică de altminteri întregii lucrări.

Din lucrările sale de muzică de cameră scrise în această perioadă, face parte și *Sonata pentru pian nr. 3,* prezentînd față de lucrările sale anterioare de acest gen caracteristicile stilului din cea de a doua sa perioadă de creație, schimbări esențiale. Alcătuită din trei părți — *Allegro, Adagio* și un *Final* în formă de fugă — cele trei părți sînt legate una de alta, formînd un întreg ce se execută fără întrerupere. Temele principale ale secțiunii I a sonatei demonstrează suficient de clar modificările intervenite în modul de exprimare al compozitorului.

Fuga finală combină într-un mod original polifonia cu episoade de structură eminamente omofonă, de mare complexitate armonică. Merită de a fi remarcată aici preferința lui Szymanowski pentru porcedeul de a încheia unele dintre lucrările sale ciclice cu o fugă ; acest fapt este cu atît mai interesant cu cît în perioada sa mijlocie de stil predomină armonia și din această cauză — cu excepția fugii finale din *Cvartetul nr. 2* care este scrisă în stil prin excelență linear — expozițiile și divertismentele fugii *Sonatei pentru pian nr. 3* constituie o originală îmbinare între omofonie și polifonie, fără ca polifonia să devină de fapt contrapunct armonic. Aceasta se datorește libertății depline cu care compozitorul tratează acordurile cele mai disonante.

Cea mai importantă lucrare a sa, din această perioadă, este — după cum s-a mai menționat — *Simfonia a 3-a, op. 27,* (1916), intitulată *Cîntecul nopții,* pentru solo de tenor, cor și orchestră, compusă pe un text al filosofului și poetului persan Djelal ad-Din Rumi, din secolul 13. Ca și în celelalte lucrări compuse între 1914—1920 și în *Cîntecul nopții* armonia se eliberează de rigorile funcționale ale tonalității, coeziunea lor fiind asigurată prin sensibile artificiale.

Cîntecul nopții nu este o simfonie în sensul tradițional al noțiunii conform căreia în partea I și uneori în final, în formă Sonată, două teme contrastante sînt supuse unor dezvoltări. Alcătuită într-o singură parte, această lucrare nu se aseamănă nici cu simfoniile lui Mahler, în care cîte o parte întreagă este destinată solistului sau corului. În *Cîntecul nopții* după expunerea de către viori a unei prime idei muzicale de lungă respirație corul cîntă un fragment al textului, urmat de o destul de amplă parte mediană pur orchestrală, revenind abia spre sfîrșitul simfoniei. Avînd o structură armonică proprie unitonală, partea corală este încadrată de o textură simfonică complexă în care evoluează o seamă de idei muzicale, fiecare cu un profil propriu, alcătuind adesea nu o simplă suprapunere de voci în care una sau alta din voci deține rolul principal, ci de fapt o suprapunere de teme-melodii de egală valoare, diversele lor combinații avînd menirea de a contribui la o mai sugestivă exprimare a substanței emoționale a textului.

O altă lucrare importantă din această perioadă mijlocie o reprezintă primul *Concert pentru vioară și orchestră,* op. 35 (1915) al cărui fond expresiv redă în linii mari conținutul emoțional tot al unei poezii, ca în

https://biblioteca-digitala.ro

cazul Simfoniei a 3-a, — de data aceasta a poeziei *Noapte de mai* de Tadeus Micinski. El este conceput în formă de sonată într-o singură parte, cu unele subdiviziuni cu caractere diferite. Acestea sînt : o Introducere, un Scherzando, urmat de o parte lentă cu un conținut liric și o parte finală în care ca un fel de sinteză a părților precedente, apare pe rînd întregul material tematic. Cromatismul în melodie și armonie deține și în acest concert același rol important ca și în celelalte lucrări ale lui Szymanowski din perioada sa mijlocie de creație.

Ținînd oarecum mijlocul între concert și simfonie, nici *Simfonia a 4-a concertantă* (op. 60. — 1932) care face parte din cea de a treia perioadă de creație nu se încadrează, la fel ca și Simfonia a 3-a în tipul clasic al lucrărilor de acest gen. Alcătuită din trei părți, în care pianul și cîteva instrumente de suflat au un important rol solistic, lucrarea prezintă sub aspect arhitectural unele vagi asemănări cu tipul concertului baroc.

După cîteva măsuri introductive ale corzilor și ale timpanului, — un fel de pedală, un acord în Fa major — pianul execută în tempo de *Moderato tranquillo* o idee muzicală de largă respirație.

Ca și în muzica Barocului structura melodică a acestei teme se desfășoară pe baza unei variații permanente a cîtorva nuclee generatoare. După expunerea acestei teme, odată cu schimbarea mișcării *Moderato* în una de *Allegro*, apare o nouă temă cu caracter oarecum de semnal, amplu dezvoltată, dezvoltarea fiind în mod frecvent întreruptă de intervenția pianului, care execută figurații de considerabile dificultăți tehnice. Partea a II-a *Andante molto sostenuto* are o structură asemănătoare cu partea I-a, în sensul că la fel ca în majoritatea cazurilor, temele melodice au o largă respirație.

Și această melodie este susținută din punct de vedere armonic de figurațiile pianului, întregite de contribuția orchestrei. Finalul, un fel de Rondo-Toccata, în ritmul dansului polonez *Oberek*, este singura parte care, datorită ritmului său, are pentru un necunoscător al muzicii populare poloneze, un caracter mai evident național. Desigur, între structura melodică a acestei simfonii și cea a lucrărilor din perioada mijlocie există o evidentă deosebire, dat fiind rolul predominant al structurii diatonice a melodiei, care, după părerea muzicologilor polonezi, se datorește influenței muzicii populare poloneze.

După renașterea în 1920 a Poloniei ca stat național independent, în concepția estetică a lui Szymanowski s-au produs însemnate modificări determinate de dorința de a făuri un limbaj cu o caracteristică amprentă națională. După părerea muzicologilor polonezi, modificările de stil intervenite în creația sa au fost înlesnite de întîlnirea compozitorului cu muzica populară din Munții Tatra, unde, fiind suferind de o boală de piept, a petrecut un timp în scopul însănătoșirii sale. În timp ce în baletul său *Harnasie,* influența muzicii populare este mult mai evidentă, compozitorul folosind chiar unele citate în Simfonia a IV-a, influența folclorului se manifestă poate mai mult în structura dominant diatonică a melodiei decît în inflexiuni melodice quasi-populare. Această ipoteză pare a fi cu atît mai îndreptățită cu cît compozitorul afirma că : „Folclorul are pentru mine doar rolul unui stimulator. Mă străduiesc de a creea în stil național începînd cu un *Slopnievnie* care nu are nici o urmă de folclor.[1])"

Se pare că Szymanowski, la fel ca și Siberius, Smetana și Enescu, a urmărit caracterul etnic al muzicii sale nu prin reproducerea mai mult sau mai puțin fidelă a caracteristicilor melodice și ritmice a muzicii populare — care desigur pot fi identificate în mod mai evident în unele din lucrările sale, ca de pildă în ciclul de cîtece *Slopnievnie,* în baletul *Harnasie* precum și în *Mazurcile* sale pentru pian — ci mai ales prin etosul ei, exprimînd în muzica sa trăsăturile caracteristice ale modului de simțire polonez.

O altă lucrare reprezentativă din această perioadă care a contribuit la faima sa de compozitor pe plan internațional este *Concertul pentru vioară nr. 2.* Spre deosebire de primul concert în a cărui structură melodică și armonică cromatismul deținea un rol important, cel de al doilea *Concert op. 61* (1933) reprezintă o evidentă simplificare, în sensul reîntoarcerii la diatonism și includerea în structura melodică a lucrării într-o măsură mai accentuată a unor inflexiuni populare. Alcătuit din două părți distincte, prima, în formă de Sonată, cea de-a doua în formă de Rondo, cele două părți formează o unitate. Ca și în alte lucrări ale compozitorului compuse anterior, temele sînt susținute la prima lor apariție de un suport orchestral mai mult sau mai puțin colorat sub formă de pedală.

În afară de lucrările analizate pe scurt în cele precedente, Szymanowski a mai compus operele *Regele Roger* și *Hagarl* precum și un *Stabat mater.*

Agravîndu-se boala sa de piept, compozitorul a fost nevoit să se interneze într-un sanatoriu de tuberculoși din Davos (Elveția) unde a murit la 27 martie 1937. Corpul său neînsuflețit a fost adus în Polonia și înmormîntat în Catedrala Skalka din Cracovia. Amintirea sa este păstrată de poporul polonez ca fiind unul dintre cei mai de seamă fii ai săi.

Zeno VANCEA

---

[1]) Tereza Chylinska „Prefața ediției integrale a creației lui Szymanowski" 1973, Ediția P.M.V. Krakovia.

https://biblioteca-digitala.ro

Concert coral dirijat de D. D. Botez

Ne bucurăm nespus că maestrul D. D. Botez a atins vîrsta la care eforturile depuse, atît în direcția dirijatului cît și pe tărîmul creației, sînt încununate sărbătorește cu recunoștință și prețuire, colaboratorii și melomanii manifestîndu-se, la fiecare ocazie, cu dorința de a ura decanului dirijorilor din țara noastră viață lungă, spornică, plină de succes, în continuare.

Cu ocazia concertului *a cappella* realizat în colaborare cu coriștii filarmoniști, de care-l leagă zeci de ani de activitate laolaltă, am simțit pulsînd în inima sa o bucurie plenară, programul conținînd, așa cum era de așteptat, un număr de lucrări românești care, putem spune, fiecare în parte are istoria ei. Coordonatele generale ale sărbătoririi concertistice au fost precizia, eleganța, bunul gust și desigur nostalgia, atribute pe care D. D. Botez le poartă cu sine, în tot ceea ce întreprinde. Printre cîntecele prezentate, primele au fost *Răsunetul Ardealului* de Ion Vidu și *Cîntec de dor* de Gheorghe Cucu, fiind interpretate cu știința bunei tradiții. Madrigalul *Cocorii* de Vincius Grefiens, lucrare încununată cu un premiu internațional, a reliefat o excelentă cunoaștere a disponibilităților aparatului coral. Lirismul armonic, apropiat poeziei inspiratoare, din lucrarea *Prin nopți tăcute* de Eugen Popescu, ne-a impresionat, în același timp făcîndu-ne curioși să cunoaștem mai multă muzică scrisă de acest compozitor, partituri prezentate destul de rar în programele de concert.

O veche admirație poartă maestrul D. D. Botez creației lui Paul Constantinescu și mai ales *Mioriței* și celor *Patru madrigale* pe versuri de Mihai Eminescu. Și acum am avut ocazia să reascultăm madrigalele, adevărate fresce sonore în care dirijorul, cu microevenimente „regizate" cu finețe, ne-a înfățișat întregul tablou într-o manieră impresionantă, evocatoare. In imediata vecinătate a acestei partituri, a fost așezată inspirata *Chindie* de Alexandru Pașcanu, conținînd variațiuni măiestrite, reunite într-un adevărat concert coral, cu „tarafuri" însuflețite permanent din izvoarele jocului nostru popular. O partitură recentă a maestrului Botez este *Colind de pace*, pe care am ascultat-o acum vibrînd prin lirismul cald în armonia prin excelență corală.

D. D. Botez, cu fiecare mărturisire, nu uită să menționeze că a scris puțin. Este adevărat, însă lucrările sale, însumînd circa 100 de opusuri, sînt realizate cu o mare conștiinciozitate și o înaltă dăruire.

Cel mai tînăr compozitor înscris în program, Valentin Gruescu, este deja autorul cîtorva partituri apreciate. Dintre acestea, maestrul a ales *Sorocul*, care ne-a dovedit că tînărul muzician este inspirat, cunoscînd bine resursele. *Legenda ciocîrliei* de Doru Popovici, înscrisă de asemenea în program, este un poem coral narativ, ce cîntă aspirația, visul, cu mijloace decupate din cîntecele noastre vechi, impresionînd prin forța și greutatea rostirilor originale, muzicale în însăși esența lor. „Armoniile de mătase" ce încheiau și deschideau psalmodiile poemului au sunat cald, parcă pline de dor...

Ultimele momente ale concertului au fost dedicate simfoniei corale *Dar de nuntă* de Radu Paladi, partitură care, de asemenea, este înscrisă printre pasiunile dintotdeauna ale maestrului Botez. Cu compozitorul la pian, venerabilul dirijor a trăit, la pupitrul Coralei Filarmonicii „George Enescu", adevărate clipe de creație artistică, deosebit de reconfortante pentru domnia sa, iar pentru noi memorabile. Alături de compozitorul Radu Paladi, au mai colaborat, cu sinceritate și aplomb, la reușita acestui concert sărbătoresc, solistele Olga Csörvasi, Mîndra Cernescu și Gabriela Drăgușin, precum și pianiștii Nicolae Licareț și Iosif Ion Prunner. Vrînd parcă să toasteze, la capătul concertului, maestrul D. D. Botez a înscris printre lucrările foarte dragi madrigalul *Chipul tău neprihănit* de Clément Jannequin, desprins din lumea muzicală renascentistă, care-i este atît de cunoscută. Cîteva versuri din acest madrigal pot fi luate însă ca cea mai frumoasă declarație închinată artei : „Întreaga ta ființă / prin ea respir / prin ea trăiesc".

Anton DOGARU

Cristian Mandeal, Iosif Gerstenengst și Dumitru Moțatu la Radioteleviziune

Concertul de care ne vom ocupa s-a amînat de joi, cum avea loc întotdeauna, sîmbătă, și, deși s-a bucurat de un succes deosebit, ascultătorii prezenți în sală au fost în număr mai mic ca de obicei. Aplauzele de la sfîrșit sînt răsplata cea mai emoționantă, cea mai deplină, și constituie însăși pecetea evenimentului ; de Cristian Mandeal publicul s-a despărțit cu greu, chemîndu-l mereu la rampă. Să relatăm însă desfășurarea concertului în ordinea programului.

Prima parte — *Sonata pentru orgă și orchestră de coarde* de Zeno Vancea — concepută în stilul polifonic contemporan, cu o fugă finală pe tema B.A.C.H., iar primele trei părți în formă de sonată, scherzo-rondo și lied, vădește, o dată mai mult, aplecarea compozitorului spre muzica de substanță, temeinic structurată. Redarea din concert a fost corectă, organistul Iosif Gerstenengst străduindu-se, pe deasupra, să diversifice registrația, reliefînd cu vigoare momentele de interes ale partiturii sale solistice și ale lucrării în ansamblul ei.

Dumitru Moțatu în *Variațiunile Rococo* de Ceaikovski a lăsat o impresie contradictorie, laudele alternînd cu criticile. După părerea noastră piesa „îi vine" foarte bine, mai ales pentru că tehnica sa este ordonată și alertă ; muzicalitatea violoncelistului ploieștean s-a relevat în special în frazarea sensibilă, într-o gamă largă a expresiei, fără să alunece nici o

https://biblioteca-digitala.ro

clipă în sentimentalism. Ceea ce nu-l ajută pe Dumitru Moțatu este instrumentul pe care cîntă, un Reghin destul de reușit dar incapabil totuși să concureze cu vechile instrumente pe podiumul de concert. O apăsare mai fermă îl blochează, îi înecă sunetul care și așa e destul de mic și lipsit de calitate. Pentru posibilitățile instrumentale ale lui Dumitru Moțatu și pentru cariera solistică căreia observăm că i se dedică cu tot mai multă fervoare, un violoncel de marcă este absolut obligatoriu.

Deși acompaniamentul orchestral (la concertul de violoncel, firește) este simplu și ușor de realizat, trebuie să remarcăm totuși promptitudinea lui Cristian Mandeal ; atent însă relaxat, el și-a cruțat puterile pentru *Simfonia I* de Mahler. De la ultimul său concert în sala Radio, cu *Simfonia a V-a* de Șostakovici (și chiar dinainte, la Ateneu, cu Filarmonica clujeană și cea bucureșteană), Mandeal pare să se fi preocupat cu mai multă grijă de tehnica dirijorală propriu-zisă : au dispărut crisparea, încordarea continuă și unele mișcări lipsite de finețe, gestica sa de acum apărîndu-ne suplă, diferențiată, într-adevăr aptă să exprime întreaga fluctuație sonoră a unei lucrări cum e *Simfonia I* de Mahler. E un element ce-și are importanța sa și totuși considerat secundar de către unii datorită faptului că poate fi dobîndit prin asiduitatea studiului ; dar nu atunci cînd gestul devine oglinda fidelă a unei fericite stări interioare.

Dimensiunile talentului lui Mandeal ni se par a fi relevabile în special prin alte două trăsături :

— prima : controlul permanent al desfășurării și al tensiunii, ceea ce se traduce practic prin modelarea fiecărei note și totodată printr-o detașare ce-i lasă libertate de a desena fraze largi, de a grada mereu creșterile spre punctele culminante și de a reveni în momentul imediat următor la liniște interioară — după asemenea epuizante acumulări — subliniind cu cea mai mare grijă detaliul ce urmează și care e începutul unei noi desfășurări ;

— a doua : inspirația concertului (n-am găsit un termen mai potrivit, „improvizația" ar fi sunat și mai romantic) ; desigur că în timpul redării din concert Mandeal respectă schemele propuse la repetiții — schimbările de tempo, sublinierile, accentele, etc. — însă în cadrul acestor granițe rigide găsește un spațiu, fie el cît de mic, în care se mișcă parcă liber, improvizînd — chiar dacă în același spirit prestabilit, cum altfel ? — noi și abia simțite nuanțe și mișcări ce creează impresia unei trăiri de moment, surprinzătoare și oarecum diferită de ceea ce este totuși fix și mereu repetabil.

Pentru cel ce a asistat la repetiții, sau a cîntat în orchestră, simfonia i se pare luminată altfel în timpul concertului, lăsîndu-se atras de această stare de interes continuu pe care Mandeal o aduce cu el.

Dacă, ajungînd pînă aici cu lectura, veți spune că cele două trăsături, descrise ca fiind proprii lui Mandeal, le-ați mai sesizat și la dirijorul X sau Y și că ele de fapt sînt caracteristice pentru un interpret de valoare, înseamnă că efortul nostru de a-l situa pe Mandeal într-un orizont mai larg a dat roadele pe care le-am dorit.

Dan SCURTULESCU

Viorel Munteanu-Poemul-cantată „Ștefan cel Mare"

E bine (și firesc) că în creațiile lor, compozitorii tratează teme majore ale istoriei neamului ; e bine (și revelator) că tinerii noștri autori asimilînd diverse stiluri și tehnici dețin o remarcabilă virtuozitate componistică. Sînt premise dar nu și garanții peremptorii ale marii muzici. Mai este necesară acea cutezanță de a depăși corectitudinea, lucrul făcut temeinic, conștiincios, de a evita reluările, continuările, chiar amplificările, de a cuceri noi teritorii, de a le explora în funcție de resorturile proprii fiecărei structuri temperamentale. Căci această cutezanță vine din însăși logica operei de artă care are o deschidere spre infinit în ceea ce privește originalitatea. Dincolo de sugestiile imediate, recognoscibile ale unui text sau oricărei surse extramuzicale, există un nivel — cel al altitudinii față de actul creator — în care sursa poate indica sensul demersului componistic. Eroismul și curajul unui Ștefan cel Mare, de pildă, se poate transfigura, în planul actului creator, în acea cutezanță capabilă să învingă inerția, mai mult, să determine un nou impuls inerțial. Curajul întreprinderii, dorința de a crea un moment unic, o lucrare unică, de a impune o unică trăire artistică exclude în cazul lucrărilor programatice acea operație rutinieră în care pe o listă a comemorărilor și aniversărilor bifăm lucrările cu adresă precisă. Pornind pe de o parte de la legendele și baladele în care este glorificată epoca lui Ștefan, de la creații muzicale fie folcloric-tradiționale — bocet, colinde — de la semnificațiile textului poetic extras din volumul „Nopți cu Ștefan cel Mare" al ieșeanului Ion Chiriac, Viorel Munteanu elaborează o lucrare solidă, de un echilibru clasic, cu deschidere spre monumental. O scriitură corală de mare diversitate — de la unisonul monodic pînă la polifonia superpozițională și eterofonie — dar de multe ori convențională, o orchestrație robustă — slujind aspectul evocator — uneori însă supralicitată, acoperind soliștii în momentele de tutti (frecvent pe Ionel Voineag, tenor cu voce mică, nepenetrantă). Mai depărtat de sursele muzicale decît cel din *Glasurile Putnei,* materialul sonor din poemul-cantată *Ștefan cel Mare* este supus unui travaliu componistic complex, de mare anvergură dar venicu· lînd procedee și tehnici devenite academiste, bătătorite de creația contemporană : isoane, ostinato-uri, monodii eterofonizate, rupturi realizate prin cadențe arhetipice (omofonii placate, acumulări dinamice) etc. Dacă strategia arhitectonică este favorabilă mesajului muzical, regia timbrală stă oarecum sub semnul neeconomicului : un ansamblu vocal-instrumental de proporțiile celui utilizat trebuie exploatat la maximum, prezența corului de copii — de altfel o apariție remarcabilă pe care o datorăm Eugeniei Văcărescu-Necula — exclusiv cu rol coloristic, nefiind motivată în context.

În aceeași seară am avut prilejul să-l ascultăm pe elevul-violonist Bogdan Bobocea care, cu subiectul ales — *Concertul* de Glazunov —, a promovat

https://biblioteca-digitala.ro

în fața publicului un examen dificil. Caracterul monolitic (ce presupune din partea interpretului o rezistență și o concentrare sporită, o riguroasă dozare a eforturilor), pasajele de virtuozitate, cromatica timbrală variată sînt dificultăți pe care Bogdan Bobocea le-a depășit grație temperamentului său de certă vocație solistică. Se dovedește încă o dată eficiența programării pe scena de concert a unor tineri înzestrați instrumentiști. În acest fel se decantează valorile, se dobîndește experiența concertistică necesară marilor performanțe interpretative. Ion Baciu a fost același iscusit strateg în disputa dintre solist și ansamblu, același șef de orchestră cu o gestică hotărîtă, clară, susținătoare de tensiuni dar și lejeră, destinsă, favorizînd relaxările. Dacă în lucrarea lui Viorel Munteanu parțiala dozare a intensităților partidelor vocale sau intrumentale a rupt în unele momente de tutti echilibrul sonor al ansamblului, în *Simfonia VII-a* de Prokofiev (cîntecul de lebădă al compozitorului) Ion Baciu a găsit modalitățile cele mai eficace pentru relevarea optimismului reținut din primele două mișcări, a expresiei preponderent lirice din partea III-a sau a umorului suculent caracteristic finalului.

Liviu DĂNCEANU

Constantin Bugeanu—Peter Rösel

Concertul dirijat la Ateneul Român de Constantin Bugeanu se așează sub semnul inegalității de interpretare ; unor lucrări executate excelent, cu splendidă măiestrie tălmăcită în perfecta coordonare a compartimentelor orchestrale, în transmiterea netulburată a intențiilor dirijorului către colectivul instrumental și transpunerea acestora aidoma în muzică, li s-au alăturat pagini inconstante, în care solistul instrumentist a fost departe de sensurile partiturii, departe de direcția pe care dirijorul a încercat să o propună ansamblului.

Am ascultat, în deschiderea concertului simfonic al filarmonicii, *Șapte cîntece din ulița noastră* de Paul Constantinescu pe versuri de Cicerone Theodorescu, solist fiind Pompei Hărășteanu, voce de excepție a scenelor românești. Evident, programarea piesei vine în continuarea unor opțiuni repertoriale mărturisite ale conducerii filarmonicii de readucere în prim-planul atenției a unor lucrări de însemnătate la vremea respectivă, de reconfruntare a lor cu marele public, paginile respective fiind, bineînțeles, luminate din alt unghi — cel al contemporaneității, deosebindu-se de multe ori fățiș de momente și direcții culturale ale unui trecut nu foarte îndepărtat. *Cîntecele* lui Paul Constantinescu vin astfel într-o nobilă și autentică descendență enesciană, prelucrînd un bogat material folcloric căruia i se infuzează ceea ce mulți au sesizat ca fiind o interesantă situare față de un programatism pe care textul îl cere muzicii, însă pe care muzica nu îl adoptă complet. Cu alte cuvinte, deși pretextul muzicii este oferit de marile mișcări greviste ale anilor '33, muzica nu intră pe drumul facil al unui declarativism excesiv, preferînd de multe ori lirismul ca procedeu de evocare, modestia dimensiunilor dinamice ca factor expresiv. Prin rafinamentul tehnicii componistice așadar, lucrarea *Șapte cîntece din ulița noastră* rămîne un moment important în evoluția componisticii românești.

Concertul în do minor pentru pian și orchestră de Rahmaninov a marcat momentul neinspirat al serii. De puține ori am putut asculta versiuni mai terne, mai cenușii ale unor pagini care presupun într-o măsură atît de mare brianța și avîntul romantic, rubatoul și rafinamentele coloristice, fantezia și capriciul pianistic bine regizate. Neavînd un solist pe măsură, orchestra a evoluat — cum era și de așteptat de altfel — reținută și timorată, neconvingătoare în intervenții și imprecisă în momentele de tutti, deasupra cărora ar fi trebuit să se înalțe un singur instrument : pianul solist.

În încheierea programului, dirijorul Constantin Bugeanu a propus o lucrare de desăvîrșit rafinament artistic — Poemul simfonic *O viață de erou* de Richard Strauss, partitură cu accentuat caracter autobiografic, de respirație amplă, maiestuoasă, întrebuințînd toate gamele programatismului pentru reparcurgerea unor momente de semnificație autobiografică, cuprinse și evocate prin intermediul paginii cu portative. Partitura este prea cunoscută pentru a insista asupra ei ; trebuie insistat însă asupra modalității de rezolvare a culorilor paginii orchestrale, modalitate îmbinînd, în egală măsură, sobrietatea și declanșarea cvasi-spontană a energiilor, a sonorităților alămurilor, îmbinînd reținerea dirijorală, autocenzura interpretativă împinsă la extrem și exploziile de exuberanță sonoră cerute de mersul armoniilor straussiene. Rezultatul a fost pe deplin convingător, în sensul alcătuirii unui „întreg" interpretativ — ca să scriem astfel — pe deplin valabil, într-o viabilitate conferită de însăși înfățișarea poemului orchestral (într-o oarecare măsură, soluția se arată a fi valabilă pentru oricare pagină orchestrală de amploare, acoperind resurse sonore variate și complementare).

Mircea Basarab — Joachim Grubich

După întoarcerea orchestrei Filarmonicii „George Enescu" din turneu, cadența simfonicelor de la Ateneu, menținută cu participarea unor orchestre oaspete, marchează cîteva interesante momente. În concertul avîndu-l la pupitru pe Mircea Basarab, categoric, centrul de greutate l-a constituit programarea în primă audiție a unei lucrări laureate la o importantă competiție internațională (premiul I la Concursul Reine Marie-José de la Geneva, 1980) — piesa *Fantasme* pentru suflători de Vasile Timiș. În mod evident, lucrarea are la temelie urzeala melodică a folclorului românesc prelucrată în linia unor cercetări proprii, caracteristice componisticii românești contemporane. Cu alte cuvinte, mergînd nu atît mai departe cît pe un propriu drum componistic constituit din împingerea pînă la

https://biblioteca-digitala.ro

ultimele consecinţe a unor cuceriri specific post-enesciene, Vasile Timiş îşi construieşte o lume sonoră — identificată deci ca atare, ca fiind specifică şi inconfundabilă prin laurii premiului internaţional sus-menţionat — de o savoare indicibilă în simplitatea ei manifestă. Paginile de început ale lucrării vor rămîne astfel în mod cert momente de referinţă în găsirea unei soluţii viabile în exploatarea mijloacelor de heterofonie ; cum scriam mai sus, procedeul nu este nou, meritul lui Vasile Timiş fiind însă acela de a-l folosi în termenii unei muzicalităţi deosebite şi cu o consecvenţă care face oricînd dovada că o muzică chiar şi integral heterofonică, supusă unui regim aleatoriu în ceea ce priveşte suprapunerea diverselor linii melodice, nu este plictisitoare, posedîndu-şi certe resurse de „regenerare" prin încercarea unor mereu aceloraşi simple principii. Condiţia sine qua non rămîne însă înzestrarea muzicală — nu mai e nevoie să o afirmăm.

În paginile *Concertului op. 7 nr. 4 pentru orgă şi orchestră* de Händel polonezul Joachim Grubich, oaspete consecvent al scenelor noastre de concert a semnat cîteva remarcabile momente. Meritul îi revine în aceeaşi măsură dirijorului care a ştiut să păstreze acel echilibru, atît de uşor de „dezechilibrat", echilibru indispensabil interpretării paginilor baroce, cristaline în alcătuirea lor sonoră de maximă şi expresivă simplitate. Momentele de început, primele intervenţii ale instrumentului solist se constituie în tot atîtea momente de autentică artă sonoră în spiritul şi direcţia enunţate mai sus.

Piesa de rezistenţă a serii de concert a fost binecunoscuta *Simfonie în re minor* de César Franck. Atunci cînd se interpretează lucrări atît de frecvent auzite, atunci cînd se readuce în faţa publicului meloman o pagină ale cărei armonii încep deja să fie cunoscute în detaliu, opţiunea interpretativă de obicei îşi încearcă construcţia unui model sonor orientat nu atît spre proprietăţile obiectului sonor îmbrăcat cît asupra contururilor, detaliilor, microevoluţiilor modelului interpretativ însuşi (se poate vorbi aici lesne de un anume „narcisism" în interpretarea paginilor prea des cîntate — cît de valabil estetic poate el deveni este o problemă care ridică răspunsuri interesante chiar şi prin simplul fapt al punerii ei). Ar fi pripită refuzarea de plano a unei asemenea abordări — în definitiv, germenele schimbărilor stilistice majore tocmai o asemenea cotitură de optică îl constituie. De la bun început trebuie menţionat însă faptul că dirijorul Mircea Basarab nu şi-a propus depăşirea radicală a unor tipare tradiţionale de expresie interpretativă. Depăşirea propusă şi efectiv realizată a constat în aceea că, din punctul de vedere al fidelităţii execuţiei, al calităţii sonore, redarea *Simfoniei* a satisfăcut multe exigenţe (pentru un dirijor oferind constant prime audiţii contemporane, este de la sine înţeleasă o remarcabilă deschidere spre cele mai „îndepărtate", mai neconformiste orizonturi ale artei sunetelor), punctele de referinţă constituindu-le tocmai momentele de tutti sau cele de fină dozare sonoră între nivelele orchestrale.

Viorel CREŢU

Otakar Thrlik — Daniel Podlovschi

Dirijorul cehoslovac Otakar Thrlik a condus unul dintre concertele reuşite ale Filarmonicii „George Enescu" din această stagiune, dacă trecem peste faptul că se putea concepe un program mai substanţial, căci cel cu pricina — alăturînd *O noapte pe Muntele pleşuv* de Musorgski, *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Mendelssohn-Bartholdy şi *Simfonia a VII-a* de Dvořak, ne lăsa aspiranţi la alte lucrări, fundamentale, ale romantismului, dacă aceasta a fost opţiunea dirijorului, ori ale contemporaneităţii, dacă s-ar fi ţinut seamă şi de obligativitatea unui repertoriu cultural, formativ, iar nu numai a unui repertoriu spectaculos. Orchestra — în revenire la forma ei de altă dată. Mai mulţi colegi de breaslă au sesizat-o, ne alăturăm şi noi în a spune că Filarmonica mai poate, sau poate din nou, să cînte cu participare, cu atenţie la nuanţe, cu conştientizarea prezenţei individuale în ansamblu. Corzile sună încă, ori tot, foarte bine, suflătorii de lemn sînt soliţi apreciabili, cînd le vine rîndul, sau colorează interesant tutti-urile, cînd acesta este cazul. Alămurile poartă falnic, în condiţii de claritate şi exactitate, temele, cînd le sînt încredinţate, susţin armonia, aproape cea ideală, în restul momentelor. Aceste cuvinte rezumă aspectele cele mai generale ale simfoniei de Dvořak cîntate, asupra aspectelor de detaliu nemainsistînd căci partitura nu o presupune, cu obligativitate.

Am insista asupra poemului *O noapte pe Muntele pleşuv* căci aici am văzut mai bine şi tehnica şi, cum se spune, meseria dirijorului şi varietatea tibrală şi de intensitate de care instrumentiştii sînt capabili atunci cînd solicitările şefului de orchestră sînt clare, profesionale, logice. Poemul lui Musorgski este o mică suită teatrală, plină de fantezie situaţională, exigentă, lăsînd spaţiu de desfăşurare iniţiativei dirijorale. Otakar Thrlik este în primul rînd foarte stăpîn pe text. Nu numai că ştie cînd trebuie cîntat piano şi cînd forte, ori cînd atacurile trebuie să fie sincrone (căci voit nesincrone muzica clasico-romantică nu înregistrează). Dar ştie şi să radiografieze partitura pe verticală, să balanseze vocile pentru obţinerea unei anumite culori, potenţarea unei anumite armonii, pregătirea unui anume moment. Otakar Thrlik are tact psihologic şi a înţeles poemul în teatralitatea lui. A mobilizat, prin gesturi, dacă nu frumoase în sine, în orice caz eficiente şi precise, pe instrumentişti să intre în tempo-ul ce l-a gîndit el, să cînte cu arcuşul indicat pentru o anume sonoritate căutată înadins, cum a fost începutul — special tratat ca o pînză, „toilé" cum spun francezii despre anumite efecte din muzica lui Debussy, cum se ştie mare admirator al lui Musorgski. Amănuntul ritmic — şi în partitură nu lipsesc solicitările în acest sens — s-a rezolvat clar, strîns în chingile unei cadenţe dinamice, spectacolul contrastelor era speculat cu eficienţă fără decorativism în sine şi fără să se caute în mod special efectul la public. Otakar Thrlik, care a mai dirijat în repetate

https://biblioteca-digitala.ro

rînduri în România — îmi amintesc de o *Simfonie I* de Brahms în urmă cu ani mulți — este un profesionist ale cărui exigențe se îndreaptă predilect spre dinamism și exactitate.

Într-un opus prea cîntat — Concertul de Mendelssohn-Bartholdy, un maestru poate încă să comunice ceva nou, sau în orice caz poate să-l retrăiască cu sinceritate. Mi se pare atributul predominant al versiunii de acum a lui Daniel Podlovschi. Diagrama mărturisirilor avîntate a făcut loc rostirilor prudente, nobile, nu obiective dar nici suprasolicitînd un text și așa dulceag. Daniel Podlovschi îl vede pe Mendelssohn mai mult în latura sa clasicizantă, cu fața ce privea spre trecut, și bine face. Concertul devine atunci o muzică autentică, inspirația se purifică, fraza se înnobilează.

Costin CAZABAN

Filarmonica din Brașov—Ilarion Ionescu-Galați

După Filarmonicile din Timișoara, Constanța și Craiova (ale căror concerte au fost recenzate în numărul trecut), seria ansamblurilor din țară invitate pe podiumul Ateneului Român s-a încheiat cu Filarmonica „Gheorghe Dima" din Brașov, aflată sub conducerea lui Ilarion Ionescu-Galați, de 15 ani ca dirijor permanent și de 10 ani ca director.

Programul prezentat de orchestra brașoveană a început cu prima audiție a suitei pentru cor de copii și orchestră *Canti profani* de Sabin Pautza, o replică vocal-instrumentală la lucrarea sa corală anterioară *Ofrandă copiilor lumii,* devenită una din piesele de rezistență din repertoriul corului „Madrigal". De această dată, Sabin Pautza nu a mai apelat la folclorul copiilor din toată lumea, ci la acela al micilor colindători români, așa cum l-a găsit notat în colecția lui George Breazul. De aci și-a extras el trei colinde — *Maico, maico...*, *Dalbe flori* și *Dimineața ziua bună* — pe care le-a așezat la baza celor trei părți ale suitei, îmbinînd textul cîntat, vorbit, strigat sau șoptit de corul de copii cu un comentariu orhestral de mare simplitate și transparență, dar de un efect sigur, adeseori — mai cu seamă în părțile extreme — și cu o notă de umor. Este evident, aici, că *simplitatea* nu înseamnă *simplism,* ci un mijloc artistic judicios cîntărit, atît pentru a pune în valoare farmecul cu totul aparte al textelor și melodiilor originale ale celor trei colinde profane, cît și pentru a permite corului de copii să se situeze pe primul plan al simbiozei vocal-instrumentale. Compozitorul ajuns la deplina maturitate a evoluției sale artistice (a împlinit 40 de ani cu exact două zile înaintea concertului de la Ateneu), bănățeanul Sabin Pautza, devenit ieșean prin adopțiune și afirmat ca un ferment activ al vieții muzicale a Iașului, confirmă și cu această suită înzestrarea sa de excepție.

Succesul primei audiții bucureștene a suitei *Canti profani* se datorește în primul rînd interpretării de remarcabilă puritate a intonației și de uimitoare perfecțiune în redarea diferitelor nuanțe dinamice și mijloace de expresie a corului de copii „Camerata infantis" din Brașov, pe care inițiatorul său de acum 11 ani, Nicolae Bica — aflat și astăzi la conducerea ansamblului — știe să-l mențină permanent la un nivel exemplar de pregătire profesională, în ciuda fluctuației firești a componenței sale. La pupitrul dirijoral, Ilarion Ionescu-Galați — care a sprijinit de la înființare corul, încadrîndu-l ca unul din colectivele Filarmonicii „Gheorghe Dima" — a urmărit cu consecvență punerea în valoare a vocilor micilor coriști, în dialogul lor cu ansamblul orchestral de tip cvasi-cameral.

După ce pianistul Rudolf Kerer, o mai veche cunoștință a publicului bucureștean, a realizat apoi o versiune de rigoare clasică, deși cu unele libertăți în frazare, a *Concertului nr. 1 în re minor* de Brahms, programul serii s-a încheiat cu o raritate a stagiunilor noastre muzicale, suita *Hary János* de Zoltán Kodály, care nu s-a mai cîntat la București de cînd Constantin Silvestri a prezentat-o la Filarmonică în urmă cu 28 de ani, iar Emanuel Elenescu a dirijat-o la Radio acum 25 de ani, în timp ce una din părțile suitei, *Intermezzo,* a figurat în programul concertului susținut de Filarmonică sub conducerea lui George Georgescu la Budapesta în 1962, la sărbătorirea lui Kodály cu prilejul împlinirii vîrstei de 80 de ani. Extrasă dintr-o operă cu caracter satiric, al cărei erou este un lăudăros devenit personaj de legendă — dar al unei legende imaginate de el însuși —, suita este orchestrată cu o rară măiestrie, constituind un adevărat test pentru virtuozitatea colectivă a tuturor compartimentelor orchestrei, care au cu toate — de la coarde pînă la percuție — ocazia de a se afirma în prim plan. Ceea ce a reușit Ilarion Ionescu-Galați cu această partitură, a constituit o veritabilă demonstrație, un recital orchestral, în cursul căruia — între altele — flautul piccolo se strecura victorios printre *fortissimele* alămurilor, trombonii realizau cele mai comice *glissandi,* tobele răpăiau atacuri înverșunate, în timp ce țambalul (!) își adăuga tradiționalele „țiituri" în mijlocul ritmurilor înfocate de „verbunkos" din *Intermezzo.* Prin intensitatea impulsurilor transmise orchestrei, Ilarion Ionescu-Galați a ridicat verva fanfaronardă a acestui Tartarin maghiar la proporțiile fantastice ale aventurilor sale războinice imaginare. Iar orchestra Filarmonicii din Brașov a răspuns prompt indicațiilor dirijorale, trecînd cu brio examenul acestei *stravaganza* atît de precis organizate.

Ionel Pantea—Ferdinand Weiss

Recitalul de lieduri susținut de Ionel Pantea în foaierul Operei Române, cu concursul lui Ferdinand Weiss la pian, a constituit fără îndoială un eveniment al stagiunii camerale bucureștene. Format la școala vieneză a lui Erik Werba — unul din marii profesori de lied și totodată unul din pianiștii acompaniatori preferați de mulți interpreți străluciți ai muzicii vocale de cameră —, Ionel Pantea este astăzi el însuși un maestru, la care pe primul plan se impun — alături de vocea sa admirabilă de bas-bariton, cu un ambitus de dimensiuni neobișnuite — inteligența, rafinamentul, gustul artistic impecabil. A dovedit-o din plin acest recital, începînd chiar cu modul de alcătuire a programului.

https://biblioteca-digitala.ro

Din creația lui Schubert, Ionel Pantea a ales 9 lieduri pe versuri de Goethe, 9 din cele peste 70 compuse pe texte goetheene, în majoritatea la vîrsta de 18 ani, 9 autentice capodopere, evocînd ambianțe și sentimente de o mare diversitate : dramaticele *Gesänge des Harfners* (Cîntecele harpistului) — printre care *Wer nie sein Brot mit Tränen ass* (Cine nu a mîncat niciodată pîinea cu lacrimi), pus pe muzică mai tîrziu și de Schumann —, insinuantul *Der Fischer* (Pescarul), apoi *Meeres Stille* (Liniștea mării), cu atmosfera sa de încremenire, de liniște totală, marcată prin acordurile prelungi ale pianului, melancolicul *Wanderes Nachtlied* (Cîntecul nocturn al drumețului), delicatul *Schäfers Klagelied* (Cîntecul de jale al păstorului) și celebrul *Heidenröslein* (Trandafirul de cîmp), devenit aproape un cîntec popular. În toate aceste lieduri, Ionel Pantea a demonstrat dimensiunile artei sale, o artă țesută din finețe și tact, valorificînd nenumăratele nuanțe intermediare posibile între *piano* și *pianissimo*. Dar apoi, brusc, odată cu *Der Erlkönig* (Craiul ielelor), am pătruns în plină dramă, o dramă cu patru personaje distincte — povestitorul, tatăl, copilul, craiul ielelor — conturate cu o uimitoare capacitate de portretizare muzicală.

În partea a doua a serii, Ionel Pantea a realizat o sugestivă incursiune în lumea liedurilor lui Hugo Wolf, începînd cu ultimele creații ale compozitorului, cele trei *Michelangelo-Lieder* (Lieduri pe versuri de Michelangelo), dominate de pesimism, pe alocuri chiar de tragism. Trecînd prin conductul melodic de fericită inspirație din *Verschwiegene Liebe* (Dragostea nemărturisită), pe versuri de Eichendorff, prin lirica eroică din *Gesang Weylas* (Cîntecul Weylei) și *Verborgenheit* (În taină), ambele după Mörike, prin îndrăznelile cromatice din *Biterolf* după Scheffel, Ionel Pantea și-a încheiat recitalul cu bijuteria de umor burlesc, care este liedul *Abschied* (Rămas bun), tot după Mörkie. Primul vers indică de îndată că vor urma întîmplări ciudate : *Unangeklopft ein Herr tritt abends bei mir ein* (Fără să bată la ușă, un domn intră seara la mine). Domnul este un critic, care și-a îngăduit să publice unele aprecieri negative la adresa poetului, drept care acesta îl dă pe ușă, afară. Desfășurată pe fundalul pianistic al unui vals vienez cu inflexiuni satirice, sceneta aceasta i-a prilejuit lui Ionel Pantea o creație de excepție, cu punerea în valoare a fiecărui cuvînt prin intonație vocală, mimică și gest, demonstrînd reale virtuți actoricești. O splendidă interpretare a popularei *Serenade* de Schubert, acordată ca „bis", i-a permis apoi să se întoarcă la arta sa de mare subtilitate, făcută parcă pentru intimitatea unei săli de mici dimensiuni, cum este foaierul Operei.

Să mai adăugăm că acompaniamentul pianistic al lui Ferdinand Weiss s-a ridicat la același înalt nivel al intepretării vocale. În execuția cuplului Pantea-Weiss, frazele muzicale ale celor doi parteneri se întregesc, căpătînd adeseori valențe vocale la pian și instrumentale la voce. Apariția lor în acest recital a reprezentat de aceea un veritabil regal artistic.

Andrei Agoston — Ferdinand Weiss

Tot cu Ferdinand Weiss la pian a apărut, într-un recital la Muzeul de Artă, violonistul Andrei Agoston, solist cu o vie activitate în țară și străinătate, profesor de vioară la Conservatorul „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, concertmaestru al orchestrei de cameră fără dirijor „Pro Musica" și vioară primă într-un excelent cvartet de coarde.

Pentru începutul recitalului, Andrei Agoston a ales *Sonata nr. 24 în Do major KV 296* de Mozart, prima sonată mozartiană de vioară purtînd mențiunea „pentru clavecin sau pianoforte și vioară". Reține atenția aci indicația *sau pianoforte*, dovadă că în perioada compunerii acestei sonate (1778), pianul începe să se impună în locul clavecinului, dar mai ales așezarea viorii în titlu după instrumentul cu clape, deoarece vioara era considerată acompaniatoarea pianului, nu invers. De fapt, *Sonata în Do major* marchează abia momentul începerii emancipării viorii ca instrument concertant independent în dialogul ei cu pianul. Înțelegînd poziția istorică a acestei sonate într-o perioadă de tranziție, Andrei Agoston nu a încercat să așeze vioara în prim plan, interpretarea sa nefiind caracterizată prin niciun fel de febră „virtuoză", ci doar printr-o aleasă muzicalitate, iar în partea a doua, *Andante sostenuto*, printr-o frazare și un *legato* fără nici o concesie făcută facilităților viorii. Cît despre Ferdinand Weiss, chiar cînd rolul lui se reduce la simple acorduri, el a „luat cuvîntul" cu o autoritate indiscutabilă.

A urmat *Sonatina în Re major op. 137 nr. 1*, una din cele trei lucrări de acest fel (în *Re major, la minor, sol minor)* compuse de Schubert — el însuși un bun violonist — în 1816, la 19 ani. Scrisă simplu, fără dificultăți tehnice, sonatina pretinde doar o interpretare pătrunsă de farmecul specific schubertian. Ceea ce Andrei Agoston și Ferdinand Weiss au știut să imprime cu prisosință lucrării.

Apoi, Andrei Agoston s-a lansat într-una din cele mai pretențioase pagini ale întregii literaturi violonistice : *Ciacona din Partita nr. 2 pentru vioară solo în re minor BWV 1004*, neuitată în interpretarea lui George Enescu, care dădea impresia desfășurării unei improvizații geniale, demonstrînd totodată existența unei necesități logice suverane. Depășind cu totală siguranță dificultățile tehnice considerabile ale lucrării, Agoston a mers întrucîtva și el pe această cale, dar creind un edificiu deopotrivă intelectual și pasional, căci în interpretarea lui, variațiunile *Ciaconei* au căpătat o căldură și o forță de expresie anticipînd violonistica romantică.

Dificultățile tehnice aveau să cunoască însă o nouă creștere sensibilă în ultima lucrare a programului, *Sonata nr. 1 în fa minor op. 80*, în patru părți, de Prokofiev, compusă în 1946 și dedicată lui David Oistrah, care a și prezentat-o în primă audiție. În special părțile rapide — a 2-a, *Allegro brusco* și a 4-a, *Allegrissimo* — ridică în fața viorii, dar și a pianului, sarcini tehnice de înaltă virtuozitate, pe care Agoston și Weiss le-au rezolvat cu deplină de-

https://biblioteca-digitala.ro

zinvoltură. S-a vădit, odată mai mult, că cei doi artişti clujeni alcătuiesc un cuplu redutabil, în măsură să reprezinte cu mare succes, oriunde, arta interpretativă românească.

Edgar ELIAN

Ştefan Thomasz

Un program de duete ne propune distinsul instrumentist al filarmonicii bucureştene contrabasistul Ştefan Thomasz, ale cărui apariţii în recitaluri ori în ansamblul „Hyperion" ne-am obişnuit să le credem între fenomenele notabile ale stagiunii camerale. Cum remarca într-un interviu celebrul compozitor (iconoclast) Mauricio Kagel, preocupat, în afară de lucrul propriu-zis, de psihologia interpretului muzical (pe „scenicizarea" căreia se bazează multe din lucrările sale) instrumentiştii cu literatură clasică mai restrînsă, chiar constrînsă la fundamentalele armonice în multe partituri simfonice, sînt cei mai deschişi la noutate, adică la compoziţiile inconforme ale celei de a doua jumătăţi a secolului nostru, dar şi la revigorarea tezaurului, în parte, uitat al anumitor epoci, în general al barocului, mai diversificat instrumental, mai puţin restrictiv decît clasicismul ori primul romantism.

Recitalul lui Ştefan Thomasz a împăcat cele două linii de orientare repertorială amintite mai sus. Din muzica românească s-a cîntat Tudor Ciortea — *Distichon* pentru flaut şi contrabas, o lucrare în care umorul regretatului compozitor preface o formă de uzanţă a creaţiei autohtone într-un comentariu alert, cu sugestii concise şi sclipitoare, aducînd la „masa tratativelor" cele mai disjuncte (aparent) instrumente ale orchestrei simfonice. La flaut — Matei Corvin, instrumentist de linie, mereu — cînd l-am ascultat — preocupat de ţinuta sonoră a apariţiilor sale. Alături de lucrarea amintită, ***Sonata pentru violoncel şi contrabas*** de Lucian Meţianu, concretizare elocventă a unei clase de compoziţie a compozitorului, unde traseele transformaţionale sînt riguros, totodată fantast suprapuse. Este o muzică încărcată intelectual, o muzică ce vorbeşte despre sine, despre autorul său şi despre sintaxe muzicale posibile. O propunere ordonatoare, în acelaşi timp prezentă şi reflexivă.

Duetul devine, în contextul recitalului, un fel de simbol al muzicii de cameră, în ceea ce are ea mai propriu — conversaţia, prin sunet, a partenerilor de joc, cu atît mai mult cu cît duetul ceda locul terţetului, în aria *Per questa bella mano* de Mozart, cu basul Teodor Ciurdea, o voce frumoasă în special în registrul mediu şi înalt, inteligent stilistic, şi Ioana Thomasz — o pianistă a cărei retractilitate este simptomul gustului delicat al prezenţei insinuate cu eficienţă, şi chiar duetul nostru ceda locul „multi-pletului", cînd duetul contrabas-violă era acompaniat de o întreagă orchestră de cameră, venită să-şi dea concursul la reuşita concertului, sub bagheta (tot contrabasistului) Florin Totan, un tînăr şef de orchestră în formare, a cărui prezenţă ne îndeamnă să-l urmărim în apariţii mai concludente. La violă — Dan Mitu Gruia, aici dezinvolt, curat, ca bun muzician ce se află.

Ştefan Thomasz, încă o dată se vădeşte, este un reper sigur al muzicii de cameră şi solisticii româneşti.

Prime audiţii

Organizatoric, nimic nou. Concertele de prime audiţii ale Uniunii compozitorilor şi Filarmonicii bucureştene continuă să fie (doar) un mod de producere a primelor audiţii, alăturate după criteriul de a se afla la îndemîna programatorilor. A trecut timpul cînd recomandam o grupare de aşa manieră făcută încît colegele de afiş să se lumineze reciproc, să-şi găsească una alteia unghiul cel mai bun de reflectare. Acum ne bucurăm chiar şi numai că lucrări relativ recente „prind" rampa, adică găsesc interpreţi şi un patronaj curînd după ce au fost terminate. Vom vorbi deci despre lucrări, judecate fiecare după ceea ce îi este propriu, strict între aspiraţie şi realizare.

Sublimarea gestului interior, exprimarea aforistică păstrînd însă ceea ce aş numi „tensiunea nespusului", pare a precumpăni în compoziţiile actuale ale lui Adrian Raţiu. ***(Miniaturi pentru bariton şi pian,*** pe versuri de Ion Vinea). Un spaţiu propriu este găsit în intersecţia tradiţiei liedului cu o opţiune personală expresionistă, semn al unui univers expresiv subtil nuanţat. Cum remarcam şi la lucrarea cîntată cu cîtva timp în urmă de formaţia „Musica Nova", creaţia de acum a lui Adrian Raţiu are, pe lîngă deplina siguranţă a mijloacelor, o forţă expresivă de necontestat, iar imaginile aparţin unui registru bine individualizat.

Liedurile pe versuri de Lucian Blaga de Paul Rogojină atrag din nou atenţia asupra acestui creator modest (om modest, nu şi creator modest) ce a oferit adesea surprize etichetărilor pripite. Cred că putem să-i atribuim o anume directitudine, francheţe în abordarea muzicii, un fel de voit primitivism, ceea ce-l face să nu evite procedeele consumate (recitarea în cînt) pentru că sînt înconjurate de alte elemente de concepere inconformă a condiţiei liedului. Paul Rogojină are un mod propriu, direct şi sigur, de a angaja canoanele într-o dispută în care pe compozitor îl găsim mai degrabă de partea teatrului muzical (pe care, de altfel, îl şi practică, cel puţin pe cel dedicat copiilor).

Hans Peter Türk probează deplina capacitate de mînuire a unei formaţii dificile, „uscate" ***(Trio pentru oboi, clarinet şi fagot,*** cu trei marcanţi interpreţi, membri ai cvintetului „Concordia", deseori recenzat în revista noastră — Eugen Glăvan, Valeriu Bărbuceanu şi Miltiade Nenoiu) are, totodată, invenţia necesară înlănţuirii acestor piese situate la graniţa dintre forma pentru sine şi muzica de caracter. Ideile sînt prinse ager, instrumentate dezin-

https://biblioteca-digitala.ro

volt. Există în această lucrare o convergență între micro și macrostructură, urmărind în mic, în jocul de registre și pedale, individualizarea și readucerea la matca comună a partenerilor, așa cum în mare se urmărește ramificarea stilistică și redobîndirea unității.

O mare surpriză — *L'avenir* de Mihai Vârtosu, pe versuri de Henri Michaux (lucrare încununată cu primul premiu la concursul „Valentino Bucchi" în Italia). Compozitorii, unii dintre ei, vorbesc despre muzica lor mai mult decît muzica însăși poate să o facă. Iată și cazul invers — un compozitor de forță, de acută imaginație, înscris fără șovăială într-o modernitate definită, nu se agită public pentru sine, rămînînd multă vreme străin chiar și colegilor de generație (ca subsemnatarul). Nici o taină exterioară nu mai plutește acum asupra lui Mihai Vârtosu — este un talent deosebit, ghidat de un spirit de mare finețe. Abordarea lui Michaux se face nu numai sub semnul inspirației — foarte vii, de altfel, ci și sub cel al ideației, al ceea ce știe compozitorul despre marele poet. Cu o înclinare teatrală vădită, cu resurse evidente în această direcție, Mihai Vârtosu *operează* textul poetic, îl face să-și denote autorul mai mult decît o putea face simpla lectură, cu alte cuvinte nu este o muzică pe un text de Henri Michaux, ci pe poezia lui Michaux, în genere. Am înțeles mult despre enigmaticul poet din lucrarea lui Mihai Vârtosu, mai mult decît avusesem acces prin contactul doar cu textul. Ieșirea iluzorie din nearticulat urmată de re-căderea în interjecție este o idee a poetului dar și a compozitorului și explică o anume repriză a piesei, care putea să jeneze pe cel ce judeca doar muzica în sine. Am insistat asupra generalului pentru că invenția imediatului, fantezia și strălucirea detaliului vorbeau de la sine. Nu putem trece peste interpretarea excepțională în diversitatea de mijloace și identificarea cu textul a baritonului Bogdan Pancu.

O sigură stăpînire a meșteșugului componistic, o greutate (autoritate) a deciziilor vădește lucrarea lui Adrian Iorgulescu *Ipostaze 4, pentru trei grupe de percuție.* Compozitorul își organizează strategia în „acțiuni-timbru", concept pe care muzicianul l-a dobîndit poate în timpul studiilor sub îndrumarea lui Tiberiu Olah, și o face într-un mod ce nu acceptă contestație. Monada „acțiune-loc-timbru" este intermediarul prin care Adrian Iorgulescu edifică lucid și temeinic, înlăuntrul unității se produc inspirate deplasări de priorități ; o melodie de timbre devine astfel, firesc, melodie de înălțimi, vocală (la propriu). Într-o secțiune centrală, pînzele de ritmuri iau locul pînzelor de culori. Grupele de percuție acționează de obicei în convergență, parcurgînd același traseu în transformare. Semnificația extramuzicală prinde substanță cînd participarea vocală devine „fals" noțională, interjecțională. Nu vreau, și nici nu pot pe moment, să descriu piesa lui Adrian Iorgulescu ; am dat doar cîteva detalii ale arhitecturii, să-i zicem, psihice, a acestei muzici ca să arătăm modul în care compozitorul își adjudecă, fără greș, aderența ascultătorului.

Astăzi, se vădește în liedurile Ilenei Ridzyk, neoclasicismul și post-expresionismul fac casă bună. Compozitoarea urmărește fidel imagistica poeziilor de Mariana Dumitrescu, cele *Trei lieduri* ascultate acum fiind un comentariu inspirat, în dimensiunile bunului gust și pătrunderii textului. Lăsîndu-se rar ascultată, Ileana Ridzyk nu ne ajută în formarea unei imagini coerente despre creația sa.

Dacă la Mihai Vârtosu criteriile ordonatoare erau stilistice și teatrale, la Fred Popovici ele sînt meta-stilistice și generative în poemul vocal-instrumental *Vinerea timpului* pe versuri de Ștefan Augustin Doinaș (solistă Paulina Stavrache, laureată tot cu primul premiu la același concurs italian, cîntînd inteligent, într-o manieră „instrumentală" adecvată). Principiile de arhitectonică, indiferente la vechile dihotomii armonice și melodice, se exteriorizează în vectori ai interesului artistic odată cu parcurgerea unei porțiuni mai mari din lucrare. Este genul de muzică a cărei invitație ți se adresează către spirit, obligîndu-te să regîndești suita de evenimente parcursă. Personal, ader la acest gen de muzică, indiferentă stilistic, iscoditoare, proiectivă, iscîndu-se din inteligență, cultură și solicitîndu-le.

Costin CAZABAN

Cvartetul VOCES

În mod firesc, fiecare apariție publică a cvartetului ieșean „Voces" este constant primită cu un interes special, interes ce derivă din conștiința faptului că te afli în fața unui grup de muzicieni de excepție și în egală măsură a unui instrument de excepție. Iar în acest sens este suficient de menționat faptul că o deosebit de bogată literatură caracteristică a apărut în ultima vreme la noi în țară, tocmai grație activității exemplare a acestui ansamblu. În adevăr membrii formației „Voces", violoniștii Bujor Prelipcean și Anton Diaconu, noul membru al formației, violistul Constantin Stanciu și violoncelistul Dan Prelipcean, dezvoltă o bogată cultură a stilurilor ; iar faptul în sine stabilește atît coordonatele extensiei repertoriale cît și specialitatea abordării fiecărui opus în parte, în limitele stilului respectiv.

Mai este, oare, cazul să menționez faptul că în ceea ce privește această formație se poate vorbi de o veritabilă conștiință caracteristică — dacă o putem numi astfel — pe care o manifestă fiecare membru al formației. Astfel se poate explica acea unitate a gîndului artistic ce direcționează raportarea planurilor sonore, tipul de sonoritate, construcția de ansamblu. Voi aminti, de asemenea faptul că prețioasa colaborare de care s-au bucurat în ultima vreme muzicienii formației „Voces" cu membrii cvartetului „Amadeus", la Köln, a adăugat un plus de experiență, deosebit de prețioasă, dat fiind nivelul actual al formației, platforma europeană pe care este pe cale a o dobîndi.

Aceasta este perspectiva în lumina căreia am participat la ultimul concert bucureștean al cvartetului „Voces", un program de muzică vieneză clasică și romantică. Am recunoscut desigur, suplețea stilistică lipsită de afectare, maniera netă, lipsită de așazise

https://biblioteca-digitala.ro

„prejudecăți stilistice", de abordare a muzicii lui Haydn și Mozart.

În *Cvartetul cvintelor, op. 76 nr. 4, în re minor* și, respectiv, *Cvartetul „Vînătoarea" în si bemol major,* poate mai mult decît altă dată, ascultînd aceste două interpretări, ne-am dat seama de rolul constructiv, atît de deosebit, pe care îl joacă echilibrul tempourilor.

Și, totuși, probleme de acomodare, de „acordaj" pe lungimea de undă comună a gîndului artistic, au existat vis-à-vis de noul membru al formației. Mă refer la momente de coeziune ale ansamblului, nu întotdeauna ferm închegate ; am în vedere în special părțile extreme ale cvartetului lui Schubert *„Moartea și fata"*. Să menționăm, de asemenea, rolul deosebit, de specială răspundere, ce revine, în muzica vieneză a epocii, viorii prime, un fel de „primum inter pares", este un aspect în care, în mod surprinzător, în variațiile celebrului cvartet schubertian, primul violonist al formației a rămas cu „datorii", să le numim astfel, insuficient împlinite.

Dumitru AVAKIAN

Duo pianistic

La 7 februarie 1983 în sala Dalles a avut loc concertul cuplului Constantin Ionescu Vovu-Margareta Gabriel-Ionescu cu un program cuprinzînd muzică italiană.

Artiști de notorietate în viața muzicală românească, cu bogată activitate concertistică peste hotare, cei doi pianiști și-au făcut în ultimii ani un punct de glorie din abordarea unui repertoriu divers pentru două piane și pian la patru mîini.

Asistăm cu bucurie la proliferarea acestui gen în viața noastră de concert, prilej binevenit de a se prezenta marelui public capodopere originale prea puțin cunoscute (este vorba despre o bogată literatură preclasică, clasică, romantică și mai ales contemporană) ce-și așteaptă locul binemeritat în conștiința melomanilor.

Recitalul a debutat cu patru sonate de *Gaetano Donizetti,* pline de savoare, amintind prin aluzii evidente, de stilul italian de operă. Muzicalitatea și cantabilitatea specifică au fost reliefate cu deosebită finețe de interpreți constituind un punct de maximă atractivitate a programului.

Pagine di guerra — patru filme muzicale și *Pupazzetti* — cinci muzici pentru marionete de *Alfredo Casella* au ocupat cea mai mare parte a programului. Miniaturi și scurte tablouri caracteristice, datorate unui compozitor care, chiar dacă nu un mare stilist în epocă, un incontestabil talent ; muzica sa a oferit celor doi parteneri prilejul unui joc plin de fantezie și culoare, a unei evoluții pianistice de bun gust și consistență. Am remarcat momente de intensă concentrare expresivă în *Ruinele catedralei din Reims* și *Cruci de lemn în Alsacia,* părțile cele mai dense din program.

Cele trei sonate de Muzio Clementi (cu excepția, poate, a celei în Do major) nu și-au depășit ca substanță o anumită subțirime (în sensul neîmplinirii) a tratării (în adîncime) a formei, limitată mai mult sau mai puțin didactic la o schemă formală. Un prilej de desfășurare dezinvoltă a unei strălucriri în parte melodice, în cea mai mare parte pianistice, de care cei doi interpreți au profitat de minune spre încîntarea asistenței.

Un recital reușit, de clasă, dovedind cultură, rafinament și... umor de calitate !

N. B.

Omnia

Iată că, după o prelungită absență, ansamblul Omnia reapare pe scena de concert într-o alcătuire îmbogățită cantitativ avînd acum aspectul unei veritabile orchestre de cameră (față de formula mini-camerală cu care ne obișnuise) capabilă să onoreze promisiunile conținute în însăși numele ei : acoperirea unei arii muzicale cît mai cuprinzătoare, restituirea unor muzici diferite sub raport stilistic și timbral.

O revigorare săvîrșită de Marin Soare al cărui entuziasm izvorît din pasiunea pentru dirijat s-a aflat în incidență cu un climat favorabil evenimentelor artistice. De numele formației se leagă o serie de prime audiții din creația muzicală românească contemporană, tradiție înnodată în concertul de la sala Radio unde spectatorii au fost confruntați cu o nouă lucrare semnată de Costin Cazaban. Poate că se impunea o mai largă prezență a muzicii românești, de ce nu, ar fi echilibrat structura programului și, de ce nu, ar fi antrenat (și) un alt public. Pe afiș au figurat, predominant, titluri aparținînd barocului și clasicismului, astfel că sala a fost ocupată de pasionații acestor muzici, singurul opus românesc părînd oarecum stingher dacă nu chiar șocant. Desigur că în intenția lui Marin Soare a stat în primul rînd stimularea colaboratorilor săi direcți — instrumentiști — mulți dintre ei propuși în calitate de soliști. Din acest punct de vedere inițiativa e mai mult decît meritorie.

La Costin Cazaban este evidentă tendința către universalitate, dorința stăpînirii timpului și spațiului sonor. *Răs-timpul* compozitorului încorporează surse muzicale și metamuzicale de o acută diversitate — minimalismul (dar și nonconformismul ca atitudine creatoare) relevat de școala americană, elemente rituale caracteristice culturilor arhaice sau acea dualitate (cu o recognoscibilă matrice autohtonă) sublimată prin abstractizarea reliefului mioritic, unduitor, și reducerea lui la cele două ipostaze extreme : golul și plinul, sunetul și absența sunetului. Este un caz componistic limită care dincolo de „frumusețea", „eliberarea", „bucuria" sau „împlinirea" substanței sonore reprezintă proiecția unui timp vertical, discursiv, ca reflex al meditației profunde proprie responsabilității artistice depline. Colaborarea interpreților a fost eficientă contribuind la o reușită concretizare sonoră (minus unele hiatusuri — exclusive dezideratului sonor total al compozitorului — imputabile amplasamentului mai puțin operant). Se cuvine să menționăm eforturile membrilor ansamblului întru luminarea subtilităților semantice ale partiturii.

A urmat un veritabil concert de concerte ce a slujit contactul cu lucrări mai puțin cîntate, insolite

https://biblioteca-digitala.ro

sub aspectul combinațiilor timbrale ale instrumentelor soliste. Protagoniștii au fost tineri muzicieni formați la școala interpretativă românească : Cornel Racu și Marius Nichiteanu în *Concertul pentru contrabas, violă și orchestră* de Karl Ditters von Dittersdorf, Silvia Drăgoi, Maria Oțeleanu Amarinei, Lazăr Augustin Betea și Șerban Novac în *Simfonia concertantă pentru vioară, violoncel oboi și fagot* de Haydn, Anca Bițan, Mariana Florescu, Gabriel Dincă și Ladislau Horvath în *Concertul op. 3 nr. 10 pentru patru viori și orchestră* de Vivaldi, Ion Cațianis și Nicolae Vasile în *Dublul concert pentru flaut, oboi și orchestră* de Georg Ph. Telemann. Unii dintre ei (Ladislau Horvath, Ion Cațianis, Nicolae Vasile, Marius Nichiteanu) au etalat reale virtuți solistice iar prezența în fața orchestrei a cît mai multor instrumentiști tineri duce la dobîndirea unei necesare experiențe concertistice operînd totodată o justă selecție a valorilor.

Marin Soare s-a dovedit a fi un profesionist al dirijatului cu o viziune clară în ceea ce privește raportul dintre rigoare și libertate, dintre gest și motivația lui sonoră. Dacă în lucrările concertante a conferit acuitate dialogului tutti-soli prin grija permanentă în dozarea intensităților, în *Uvertura* operei *Nunta lui Figaro* dirijorul și-a elaborat discursul inteligent, corzile fiind în consens cu supletea muzicii iar suflătorii prin precizia atacurilor sugerînd ironia specifică opului mozartian. Bucuria care a însoțit actul interpretativ, plăcerea cu care s-a cîntat, sînt condiții ale performanței artistice.

Liviu DĂNCEANU

Traiect

Un grup de tineri (foarte tineri) interpreți și-au propus un itinerar pe cît de original pe atît de captivant : de a prezenta muzica nouă și *foarte* nouă românească — cu deschideri spre tot ceea ce în ultima vreme apare în lume — sub emblema *Traiect.*

Idee susținută printr-o activitate de aproape un an, îndrumată de talentatul compozitor Sorin Lerescu, proaspăt absolvent al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Proiecte ambițioase, inițiative originale ce nu-și așteaptă decît momentul lansării în viața publică.

Momentul este deja în pragul împlinirii prin cele două prime concerte pe care formația le-a susținut la Casa de Cultură „Friedrich Schiller" din Capitală, o gazdă deosebit de receptivă a acestor inițiative artistice menite să diversifice viața noastră de concert.

Seara de 23 februarie a cuprins lucrări de Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Fred Popovici, Liana Alexandra, Carmen Cârneci și Sorin Lerescu, printre care două prime audiții absolute.

Cele *3 Cîntece de seară (Abendlieder)* de Wilhelm Berger, pe versuri de Klaus Kessler în interpretarea remarcabilă a formației și a Marthei Kessler se înscriu cu autoritate în universul caracteristic al compozitorului, ce-și află în muzica românească un loc bine definit. O muzică fără excese în care se afirmă plenar o concepție simfonică de largă respirație, un meșteșug tradițional impecabil, noblețea inspirației și siguranța construcției. O nouă primă audiție absolută spre cinstea autorului și a interpreților.

O oră de iubire de Sorin Lerescu, ciclu de lieduri pe versuri de Gheorghe Tomozei ne apare ca incontestabilă reușită componistică a autorului, într-un gen pe care îl abordează în premieră. Se remarcă, precum și în alte lucrări ale tînărului compozitor ce ne sînt cunoscute, calitatea invenției tematice, bogăția expresiei muzicale și logica formării pieselor, care-și împlinesc cu o siguranță deja bine dobîndită mesajul poetic-muzical. La succesul artistic al primei audiții a acestui ciclu au contribuit în mod substanțial Steliana Calos și Pompei Hărășteanu, acompaniați la pian de Mihai Vârtosu și Ina Macarie-Birthelmer.

Concertul a cuprins și alte lucrări, care chiar dacă nu în primă audiție, ele au completat substanțial imaginea auditoriului asupra capacităților profesionale ale ansamblului *Traiect* și a măiestriei membrilor săi.

Solo de Carmen Cârneci ni l-a readus în prim plan pe violoncelistul George Atanasiu, un tînăr de mare viitor, desăvîrșit muzician, într-o muzică pe care am comentat-o și cu alt prilej.

Consonanțe IV de Liana Alexandra ne-a reconfirmat talentul și pregătirea clarinetistului Leontin Boanță, ce se înscrie pe linia excepțională a școlii românești de clarinet dezvoltată în deceniile din urmă. Apărea cu atît mai interesant dialogul acestuia cu „memoria" de pe bandă a *marelui* Florian Popa, prilej de confruntare artistică de înaltă clasă spre lauda ambilor interpreți !

Cele 3 piese — trio cu clarinet — din ciclul *Lupta cu inerția* de Anatol Vieru ne-au reîmprospătat cu aceeași savoare (datorită pianistei Inna Oncescu, violonistului Ladislau Horvath și clarinetistului Leontin Boanță) o interpretare recentă de la Opera Română aflată sub semnul perenității creației muzicale contemporane românești.

Și, nu în cele din urmă, *Inconsecvențe* de Fred Popovici, de asemeni în reluare, alături de pana și talentul tînărului compozitor, un muzician de dișînsă factură și multilaterală pregătire, ne-a întărit convingerea că acest grup de tineri promit a deveni o formație camerală de prestigiu în promovarea muzicii noi. În acest sens, un deosebit cuvînt de laudă animatorului principal al grupului, Sorin Lerescu, pentru efortul investit !

N. B.

Concert coral-camera la radioteleviziune

Un program mai puțin obișnuit a fost prezentat în sala de concerte a Radioteleviziunii ; spunem aceasta deoarece tradiția conferea o anumită unitate concertelor camerale, fie că erau dedicate unui compozitor, fie unui instrumentist sau formație, fie avînd numai lucrări românești. De data aceasta s-au audiat lucrări diverse ca stil și epocă, variate din punct de vedere al combinațiilor instrumentale.

Lucrări ale barocului german — *Passacaglia pentru harpă* de Händel și *Preludiu și fugă în si minor* de

https://biblioteca-digitala.ro

Bach, ale clasicismului vienez — *Fantezie și fugă în fa minor pentru orgă* de Mozart și *Concertul pentru harpă și orgă* de Dittersdorf, alături de *Divertisment pentru harpă, cvintet de suflători, xilofon și contrabas* de Carmen Petra Basacopol și *„Feerie", preludiu și dans* pentru harpă de M. Fournier au fost incluse în prima parte a programului. La un înalt nivel interpretativ s-au situat atît harpista Elena Ganțolea, remarcabilă prin finețea și precizia execuției, cît și organistul Florin Chiriacescu, un bun cunoscător al stilurilor și artei registrației.

Corul Radioteleviziunii, condus de Aurel Grigoraș, a deshis partea a doua cu balada *Miorița* de Paul Constantinescu ; formație de prestigiu, corul R.T.V. ne-a oferit o tălmăcire convingătoare a celor *Patru poeme pentru cor și cvintet de suflători*, pe versuri de Magda Isanos, de Alfred Mendelsohn și a *Cîntecelor pentru cor de femei* cu acompaniament de harpă și doi corni de Brahms.

Meritorie participarea cvintetului de suflători „Concordia", condus de fagotistul Miltiade Nenoiu, meritorie prin migala și conștiinciozitatea cu care fiecare instrumentist și-a studiat partitura *(Muzică de cameră pentru cinci suflători* de Paul Hindemith) și totodată grija pentru o sonoritate de ansamblu unitară (în piesele de Carmen Petra Basacopol și Alfred Mendelsohn). Bunul gust în alegerea pieselor și o interpretare de calitate au constituit ideea unificatoare, liantul unui program atît de eterogen ca stiluri și culori.

Mihaela APOSTOLESCU

„Bal mascat" de Giuseppe Verdi — montare nouă pe scena Operei Române din București

Analizat prin prisma calității și a valorii realizării muzicale, spectacolul pe care îl comentăm a fost, incontestabil, un triumf al școlii românești de cînt. Fiecare interpret — o personalitate artistică împlinită, cu tot ceea ce definește un adevărat artist liric. În rolul principal, Riccardo, Constantin Ene deși în tracul emoției pricinuit de prima sa premieră bucureșteană — reușește o creație căreia nu-i putem aduce nici un reproș. Dotat cu o voce clară, generoasă, luminoasă, cu o dicție bună și cu un ambitus ce depășește ușor obișnuitul necesar rolurilor de tenor, cu o însușire corectă a partiturii, cu accente cînd lirice, cînd dramatice după cum rolul i-o cere, convingător și capabil de a transmite stările sufletești publicului, Constantin Ene se dovedește a fi în perioada de apogeu a carierei sale. Ne-a convins în Riccardo. Credem însă că ne va uimi și mai mult ca interpret al unor roluri ca Turiddu din *Cavaleria rusticană*, Cvaradossi din *Tosca*, Radames din *Aida* sau Calaf din *Turandot*. Așteptăm cu plăcere cît mai dese întîlniri de acest fel cu Constantin Ene. În Renato, Nicolae Urziceanu apare ca un partener de aceeași înaltă calitate, de valoare cel puțin egală, a cărui interpretare în celebra arie din actul al III-lea a marcat poate momentul culminant al spectacolului (dacă am putea totuși vorbi de un anumit „moment culminant" într-un spectacol în care fiecare arie marchează o culme de frumusețe !) S-a stabilit atunci între scenă și sală acea relație atît de rară prin care interpretul reușește să „țină" în mînă sufletele ascultătorilor săi, cărora le transmite întreaga sa trăire la maximum de intensitate. Renato este una dintre marile reușite ale artistului care este Nicolae Urziceanu.

Vocea și personalitatea Corneliei Pop s-au dovedit a fi ideale pentru personajul Ameliei. Extrem de sensibilă, cu o tehnică vocală impecabilă ce-i oferă posibilitatea unor modulări ale vocii în cele mai diferite nuanțe expresive, Cornelia Pop a marcat desigur unul dintre momentele de deplină împlinire din cariera sa. Aceeași apreciere este valabilă și pentru prezența în spectacol a Elenei Grigorescu, interpretă ideală a dificilului rol Oscar. Generoasa partitură redată tehnic, impecabil, a fost îmbogățită de strălucirea, de sonoritatea clară și plăcută a vocii cîntăreței. Nici o scăpare, nici o ezitare ! Și, după fiecare arie, ropote de aplauze entuziaste, sincere.

După rolul Carmen din opera cu același nume de Bizet, Rodica Mitrică-Bădîrcea se înfățișează de astă dată publicului în rolul Ulrica. Scris într-un registru foarte grav, de loc comod, rolul nu pare a o fi cucerit întrutotul pe interpretă. Jocul de scenă impus stinghерește și falsifică și mai mult evoluția sa. Fără a o consemna ca pe o nereușită, totuși Ulrica Rodicăi Mitrică-Bădîrcea nu se ridică la nivelul marilor realizări muzicale ale tuturor partenerilor săi. Un cuvînt de apreciere mai trebuie adăugat referitor la apariția episodică dar convingătoare a pescarului Silvano interpretat de către Nicolae Constantinescu. Iar despre evoluția corurilor pregătite de Stelian Olaru se poate vorbi doar în superlative.

Un mare merit al reușitei muzicale a acestei ultime montări bucureștene revine, incontestabil, dirijorului Cornel Trăilescu. Vechi și experimentat dirijor de operă, Cornel Trăilescu ține totuși în mîna sa sigură întreg spectacolul. Am observat felul în care dirijorul simte și respectă intențiile fiecărui cîntăreț știind apoi a integra perfect fiecare parte componentă în sonoritatea de ansamblu a întregului. Cornel Trăilescu a demonstrat din nou că este unul dintre cei mai buni dirijori de operă pe care arta lirică românească îl are astăzi. Orchestra a răspuns propt la fiecare solicitare. Dar, uneori, prea masiv, într-o sonoritate mult prea amplă, deranjînd de multe ori scena. Este singura carență muzicală pe care am putut-o surprinde în întreaga realizare muzicală a acestui *Bal mascat*. O carență ce se poate desigur ameliora, prin experiența spectacolelor următoare.

Ceea ce credem însă imposibil de ameliorat — fără o schimbare totală de atitudine, de gîndire, de viziune a realizatorului — este regia. Vasile Calomfirescu ni se prezintă și de astă dată — am mai spus-o și am mai scris-o chiar în paginile acestei reviste, dar, vai, fără nici un ecou ! — ca un regizor complet lipsit de har, de imaginație, de inspirație, de știință a ceea ce înseamnă scena și teatrul, și, în ultimă instanță cu totul lipsit de informație, implicit de interes față de meseria pe care o face. Căci dintr-o perioadă în care fără a ne lansa în exemplificări

https://biblioteca-digitala.ro

hazardate citînd monștrii sacri ai regiei de teatru și film ca Peter Brook, Patrice Chéreau, Zefirelli, Visconti, Ciulei, Pintilie... care s-au apropiat de spectacolul de operă regenerîndu-l, nemaivorbind de fantasticele pelicule de operă-film semnate de Jean Pierre Ponnelle — să nu fim interpretați greșit, nu cerem transpunerea posibilităților nelimitate ale aparatului de filmat pe atît de îngusta scenă de spectacol, dar, incontestabil, sugestii posibil de urmat se găsesc destule ! — referindu-ne direct doar la accesibila realizare de ultimă oră a Operei Române din Cluj-Napoca cu *Falstaff* de Verdi în regia lui Dinu Cernescu, sau montările din ultimii ani de pe scenele de operă ale conservatorului și ale Teatrului Maghiar din același oraș, în regia semnată de cîntărețul-regizor Ionel Pantea, într-o astfel de perioadă deci, de efervescență a spectacolului de operă, de reîntinerire a sa, prin sau alături de tradiție, a apare pe prima scenă lirică a țării cu o regie de atare sărăcie și lipsă de personalitate este de neconceput. Menajăm în critica noastră scenografia (Paula Brîncoveanu) și decorurile, recunoscut „adaptate" deci vechi și prăfuite (Roland Laub) cunoscute fiind dificultățile de ordin financiar ce caracterizează activitatea instituțiilor lirice din întreaga lume. Nu putem menaja însă regia, care ar fi putut suplini prin ingeniozitate, idee, gest inspirat și soluții scenice simple dar eficace — multe scene din *Falstaff*-ul clujean al lui Dinu Cernescu se desfășoară în scena complet goală, ideea aparținînd de fapt unui „ieri" extrem de îndepărtat — aceste carențe obiective. Ca și în cazul *Căsătoriei secrete*, Vasile Calomfirescu s-a mulțumit cu o viziune simplistă, vizînd acum romantismul cel mai exacerbat — vezi concepția rolului Ulricăi — prin care frizează uneori ridicolul. Este meritul lucrării, al frumuseții muzicii că ne-a făcut să suportăm stîngăcia și artificialitatea mișcării impuse personajelor — atenție, nu a mișcării în sine a cîntăreților, care, prin evoluțiile lor vocale, au transformat miraculos un spectacol sortit prin regie unei căderi răsunătoare într-un succes la fel de răsunător ! Regia de operă nu se rezumă la indicații „intri pe aici", „ieși pe aici", „acum ridici mîna stîngă", „acum faci un pas la dreapta", NU, Vasile Calomfirescu. Și nu poate fi acuzată sărăcia acțiunii scenice căci la fel de ratată ca și restul montării a fost și strălucitoarea scenă a balului din ultimul act, totul reducîndu-se la o mișcare dezordonată, fără rost, fără sens în care faptul că Luminița Dumitrescu apare printre principalii realizatori ai spectacolului, semnînd coregrafia, pare a fi o glumă, aportul său fiind practic nul. Atragem din nou atenția asupra acestor amănunte, căci ele evidențiază clar ceea ce unii, implicați direct în spectacol, o știu de mult, alții, organizatorii nu vor să vadă încă ; nu există o generație tînără de coregrafi care să contribuie cu știință și interes la realizarea spectacolului. Și în acest caz o gravă întrebare „Ce se va întîmpla mîine !?" așteaptă un răspuns imperios necesar, implicit o rezolvare. Marii noștri lirici o merită din plin.

Cristina SÂRBU

Două debuturi pe scena Operei Române din București

Stagiunea curentă a primei scene lirice a oferit necontenit prilej debuturilor, atît în roluri principale, cît și secundare.

Ne oprim asupra apariților Sandei Șandru în rolul Leonorei din *Trubadurul* și a Mihaelei Agachi în rolul titular din opera *Carmen*, pentru că acestea ni se par „de excepție", permițîndu-ne să întrevedem începutul seriei unor spectacole de o calitate superioară pe scena bucureșteană și datorită acestor două interprete.

La cel de al doilea rol al său pe amintita scenă (debutul s-a petrecut în rolul Siebel din *Faust*), Sanda Șandru se dovedește o soprană de o deplină maturitate profesională prin felul în care își etalează calitățile vocale și dramatice pe parcursul unui rol de mare întindere, exultînd în pasajele de virtuozitate cu o deosebită strălucire și făcînd briantă emisia acutelor cu care „umple" întreaga acustică a sălii, dovedind totodată acea știință complexă a colorării actoricești, multiplă și neîntreruptă, a rolului cu cele mai diferite nuanțe, impresionînd atît în pasajele eroice ca și în cele de finețe și interiorizare. A fost o Leonoră de o prestanță aparte, profund umană, cu o participare puternică în trioul din tabloul al doilea, în duetul final, dar mai ales în aria din penultimul tablou care a fost răsplătită cu atîtea aplauze de sala ce și-a exprimat călduros aprecierea.

Spectacolul a fost onorat de participarea artistului poporului Nicolae Herlea, conturînd cu prestanță specifică rolul Contelui de Luna și cu o rafinată persuasiune aversiunea despotismului feudal, dar înobilînd neîntrerupt spectacolul cu nepieritoarea frumusețe a vocii sale.

În rolul Manrico, tenorul Florin Farcaș, cu o voce frumoasă, a dovedit o creștere a stăpînirii tehnicii vocale, dar și faptul că mai are de rezolvat nuanțarea dramatică a personajului și o susținere a acutelor ce se cer mai luminoase.

Cu o voce penetrantă, de mare sonoritate și cu dăruire actoricească bine adecvată rolului Azucena, solista Operei Române din Cluj-Napoca, Georgeta Orlovski a contribuit la fluiditatea acțiunii. Basul Pompei Hărășteanu a impus — din prima arie a operei interpretată de el — nota de înaltă ținută ce a caracterizat acest spectacol cu opera *Trubadurul*, admirabil susținută și de aportul corului și al orchestrei sub conducerea dirijorului Cornel Trăilescu.

Tînăra mezzosoprană ieșeană Mihaela Agachi, de curînd încadrată în colectivul solistic bucureștean, a apărut în rolul *Carmen* după foarte apropiate debuturi în roluri principale ce-i solicitau însă o factură interpretativă deosebită : Rosina din *Bărbierul din Sevilla* și Amneris din *Aida*.

După cele trei interprete anterioare — Rodica Mitrică Bădîrcea, Iulia Buciuceanu și Veronica Gârbu — din recenta premieră *Carmen*, Mihaela Agachi trebuia desigur să aducă o notă personală eroinei. Aceasta a și obținut-o, conturînd un personaj cu o apariție scenică frumoasă, suplă și delicată, de o permanentă trăire interioară afectivă și spirituală și cu

https://biblioteca-digitala.ro

o puternică individualizare a voinței. Carmen a Mihaelei Agachi știe neîntrerupt ce vrea, nu se lasă dusă de voința celorlalți și se zbate pentru afirmarea libertății în toate momentele vieții sale. Mihaela Agachi ne-a făcut să credem și să așteptăm creșterea permanentă în acest rol în care va putea să atingă cele mai înalte realizări ale interpretelor de renume. Posedă o voce de o rară calitate a timbrului, de la catifeaua caldă, la penetranța acutelor ce ating deja maximum de dramatism, rar întîlnite la o vîrstă atît de tînără. O deosebită muzicalitate, o intuiție a frazării servită admirabil de o intonație impecabilă și de un simț ritmic care merge în întîmpinarea crescendourilor dramaturgiei scenelor, o angolare atît de bine adecvată servirii partiturilor autorilor francezi ne asigură că Mihaela Agachi este o interpretă care, seară de seară, în acest rol, va dezvălui o continuă ascensiune în completarea inepuizabilului personaj al operei lui Bizet.

Tenorul Constantin Ene a fost un bun partener vocal, un Don José de maximă intensitate în scenele dramatice. În spectacol am putut audia alte două debuturi : soprana Elvira Cîrje a fost o frumoasă Michaelă realizînd emoționant duetul din actul I și conturînd rolul cu acele atribute solicitate de personaj în contracararea efectului eroinei principale asupra lui Don José. Aplombul interpretărilor baritonului Nicolae Urziceanu s-a răsfrînt și în debutul său în rolul Escamillo.

În acest spectacol am avut prilejul să apreciem din nou aportul de mare calitate sonoră și interpretativă al corului operei bucureștene, aflat de mai mulți ani la acel nivel de înalt profesionalism ce-l impune printre cele mai valoroase colective europene. Conducerea muzicală a aparținut dirijorului clujean Ion Iancu, care a imprimat un ritm relativ alert spectacolului, deși în unele momente s-ar fi cerut totuși mai mult dinamism, o mai mare apropiere de frazarea soliștilor.

Ștefan BONEA

Treptele afirmării artistice

La 11 februarie 1983 în sala Studio a Ateneului Român a avut loc recitalul de clarinet al tînărului Cristian Vlad — student al Conservatorului „Ciprian Porumbescu" — acompaniat la pian de Veronica Rusescu.

Expresie și produs al școlii românești de clarinet care în ultimii zeci de ani a format artiști de renume mondial, interpretarea și nivelul artistic al recitalului au lăsat o puternică impresie.

Programul a cuprins *Duo Concertant op. 48* de Carl Maria von Weber, *Trei piese-fantezii* de Robert Schumann, *Sonata op. 167* de Camille Saint-Saëns, în prima parte și *Sonatele* pentru clarinet și pian de Ștefan Niculescu și Francis Poulenc în cea de a doua.

Încă din primele lucrări — reprezentative pentru creația dedicată acestui instrument de către cei doi mari compozitori ai secolului trecut — s-au afirmat principalele calități ale tînărului interpret : acurateță, frumusețe și bogăție timbrală, tehnicitate. Poate mai puțin o anumită maturitate în concepția și conducerea discursului muzical, în care numai vîrsta și experiența artistică își pot spune decisiv cuvîntul.

Sonata de Saint-Saëns (o muzică eclectică de tip „mass media" — cu mici fragmente de interes ceva mai personalizat) ca și cea de Poulenc (ciudate apropieri între „mentalitatea" stilistică și componistică a *acelei* epoci și zone muzicale, cu anumite fenomene „retro" mai actuale — în sensul lipsei de autenticitate a folosirii împrumuturilor, fie din epocă, fie de aiurea ! — vulgarizare „nostalgică") rămîn lucrări, dacă nu de muzeu al istoriei muzicii (în capodopere), lucrări *de interpret,* binevenite în a-i pune în valoare calitățile. Ceea ce s-a și întîmplat.

Am reascultat (după aproape trei decenii) *Sonata* de Ștefan Niculescu. Interesantă, chiar în istoria propriei vieți, recontactarea lucrărilor de primă tinerețe ale unui autor, azi unanim recunoscut, explorarea propriilor origini formative. Nu știu dacă, de fapt, origini : producția unui compozitor nu se dezvoltă ca o plantă din celulă în celulă, progresiv și ireversibil, ci *catastrofic :* prin mutații generatoare de cicluri-esențe cu viață specială. Sau așa se pare, uneori. Există creatori care în orice moment al vieții pot și continuă după legile intrinseci monadei generatoare respective un ciclu început în primele tinereți ca și oricare altul, de mai ieri : concepute și guvernate toate nu de o lege a *timpului* ci „sub speciae aeternitas". Alții nu : povestea cu lupul care-și schimbă „blana"... (adică năravul fiind tocmai această schimbare ireversibilă *în* timp dublată de imposibilitatea reîntoarcerii). Unii „dezvoltă", alții „evoluează" : nu aci se plasează, evident, criteriul axiologic...

Sonata de Ștefan Niculescu rămîne și azi o piesă de construcție solidă, anumite pagini din cea de a 2-a parte, prin omologare diatonică, putînd fi considerate de către unii (reveniți sau opriți aici) origini (la propriu) românești ale „noii avangarde" (am uitat a cîta...). Spre deosebire de cei care astăzi se rezumă ca atare la cîteva calapoade armonice și melodice bune la școală (pentru elevi de liceu puțin mai silitori) lucrarea lui Ștefan Niculescu marchează sinteza unei întregi epoci stilistice *atunci* actuale (de formație Honegger-Bartók-Hindemith) — printr-o creație personală realizată de o mînă sigură de compozitor deja bine definit. Și, de altfel, muzica aceasta ne place și azi după cum ne-a convins și interpretarea acestui tînăr clarinetist talentat, în plină afirmare.

La reușita artistică a întregului concert și-a adus din plin contribuția pianista Veronica Rusescu de a cărei asistență și îndrumare, secondare discretă sau afirmare în prim plan în momentele dezvoltătoare solistul a beneficiat în mod hotărîtor. O seară reușită și mari speranțe pentru noile apariții.

N. B.

Jubileul Societății „Muzica"

Printre evenimentele ce au animat în ultima perioadă peisajul cultural-artistic multicolor al Capitalei, un loc marcant a revenit jubileului de un deceniu al Societății *Muzica.*

Prezență permanentă în stagiunile de spectacole bucureștene și din provincie, acest veritabil focar de

https://biblioteca-digitala.ro

cultură s-a înscris — sub diverse și interesante tipuri de manifestare — în tradiția societăților muzicale din țara noastră, de luminare a spiritului și descoperire a noilor talente. Activitatea membrilor săi însumează deopotrivă pasiune, probitate profesională și entuziasm creator. Menționăm aici pe remarcabilul compozitor Doru Popovici (președinte), pe dirijorul Radu Cozărescu (secretar general).

Actualul organism muzical s-a constituit pe temeliile fostei Societăți *Muzica*, a cărei valoroasă activitate timp de 15 ani (1922—1937) a fost subliniată frecvent în presa vremii. Amintim dintre manifestările sale : concerte simfonice — multe pe scena Ateneului, concerte de muzică de cameră, serate muzicale, șezători, festivaluri, concerte vocal-simfonice. Dintre dirijorii prezenți la pupitru s-a distins compozitorul și dirijorul Simeon Nicolescu, inițiatorul și conducătorul Societății. Iar dintre invitați : D. G. Kiriac, C. C. Nottara, I. Chirescu, N. Oancea, C. Brăiloiu, Th. Rogalski. Și-au dat concursul soliști de prestigiu ca : Alfred Alessandrescu, Elena Dima, Aloida Coandă, Mihail Vulpescu, Al. Rădulescu, P. Pancu, Fl. Petrovici, C. Frimu, I. Fotino, dr. Emil Stoian. În preajma celui de-al doilea război mondial Societatea simfonică *Muzica* s-a dizolvat.

La reînființarea instituției, în 1972, a fost nevoie de multă înțelegere din partea conducerii Casei de Cultură a sectorului IV — în cadrul căreia activează, sub patronajul Filarmonicii „George Enescu" — directorul Octavian Poștoacă susținînd cu căldură inițiativele de organizare, atît a Societății *Muzica*, cît și a secțiilor sale de bază : orchestră, formații instrumentale de muzică de cameră, cor, clasă de canto.

Asemenea înaintașilor, membrii actualei societăți și-au propus, ca primordiale preocupări, promovarea valorilor muzicii universale în rîndul publicului larg și încurajarea creației românești.

Programele de activitate publicate anual ne relevă cicluri de educație muzicală, efectuate — după cum sublinia președintele societății — prin „concerte-lecții, precum și concerte destinate colectivelor muncitorești în mijlocul cărora ne vom deplasa frecvent". Așa de pildă : *Să înțelegem și să iubim muzica* — prelegeri susținute la grupul școlar I.O.R. de prof. Petru Rusu și la grupul școlar M.I.U. de prof. Georgeta Aldea ; *Medalioane muzicale* organizate la grupul școlar al Uzinelor „23 August" de dr. Vasile Diomu ; ciclurile *Inițiere muzicală, Genul instrumental și vocal cameral,* prezentate la Casa pionierilor din sectorul 4 de muzicologul Ianca Staicovici. De un interes aparte s-au bucurat conferințele pregătie de dirijorul Radu Cozărescu și arhitectul Paul Popescu : *Orizonturile muzicii în interferențe stilistice cu alte arte, Armonia capodoperelor.* Sub îndrumarea fascinantă a lui Doru Popovici se străbat *Mari epoci creatoare,* iar *Genuri ale muzicii camerale* se desfășoară călăuzite de membri ai Cenaclului tinerilor muzicologi al Uniunii compozitorilor.

De bun augur, *Dialogurile cu publicul* (30 pînă în prezent), concerte-dezbatere cu muzică românească în primă audiție, au menirea să stimuleze lucrările originale și totodată să familiarizeze auditoriului neprofesionist cu cele mai noi experimente și inovații de pe tărîmul artei sonore. Compozitorii Doru Popovici și Horia Șurianu au prezentat cu acest prilej opusuri semnate de personalități precum Aurel Stroe *(În vis desfacem timpuri suprapuse, Două Epitafuri* pe versuri de Ezra Pound, *Beckettiana,* muzică electronică), Ștefan Niculescu (sextetul *Răscruce),* Mihai Moldovan *(Cadența II pentru contrabas).* Diversitatea stilistică prin care vocile creatorilor noștri se individualizează și se definesc s-a răsfrînt în pagini orchestrale și camerale aparținînd lui Dan Buciu *(Mozaic II, Croquis),* Ulpiu Vlad *(Sonata pentru oboi și pian, Mozaic),* Călin Ioachimescu *(Cvartet de coarde, Descîntec II),* Șerban Nichifor *(Schiță pentru o barcarolă, Dionysies I—II),* Liana Alexandra *(Colaje* pentru cvintet de alămuri), Fred Popovici *(Secvențe* pentru formație de coarde). Aspecte ale înnoirii limbajului și a expresiei muzicale prin tehnici componistice experimentale de ultimă oră s-au concretizat în numeroase lucrări de Iancu Dumitrescu *(Oglinda lui Cagliostro, Medium-2, Movemur, Perspective la Movemur, Jocul genezei, Pasărea măiastră),* Octavian Nemescu *(Concentric, Combinații în cercuri),* Costin Cazaban *(Afa-3* lieduri pe versuri de Nichita Stănescu, *Zig-zag,* pentru violoncel și contrabas), Nicolae Brînduș *(Soliloque, Kitsch N. pentru clarinet și bandă),* etc., etc.

La interpretarea pieselor — găzduită de Sala mică a Palatului, de sala de audiții a BCS și actualmente de Studioul T 8 al R.T.V., și-au dat concursul orchestra de cameră *„Orfeu"* dirijată de Radu Cozărescu, corul de cameră *„Atheneum"* dirijat de Nicolae Ghiță, soliști vocali și instrumentali, profesioniști și amatori, ai Societății *Muzica* în colaborare cu Filarmonica „George Enescu", Opera Română din București, Conservatorul „Ciprian Porumbescu", etc. Se reflectă astfel strînsa conlucrare a Societății *Muzica* cu compozitori, dar și cu interpreți diferiți, care participă, în funcție de necesitățile programului, la realizarea acestuia.

În ansamblul vieții artistice a Capitalei, personalitatea Societății *Muzica* se profilează distinct, lărgind și întregind cîmpul de cuprindere al manifestărilor muzicale. Caracterizată prin preferința pentru un ansamblu vocal sau instrumental restrîns, ea abordează cu predilecție repertoriul muzicii camerale. Astfel, orchestra parcurge opusuri mai rar sau deloc interpretate de celelalte formații instrumentale ce activează la noi, muzică veche românească și universală adesea în aranjamentele originale ale maestrului Ludovic Baci, sau ale dirijorului Radu Cozărescu ; asemenea și corul de cameră axat pe madrigale. Cît privește colectivul de canto clasic, pe lîngă fragmente din operete, cantonete și lieduri, acesta a tălmăcit integral partitura operei bufe *Don Pasquale* de Donizetti, precum și a operetei *Lăsați-mă să cînt* de Gherase Dendrino (regia George Dragomirescu, profesor de canto Cecilia Mizrahi, acompaniament prof. Eugenia Botezat, maestră de balet Nina Simian).

Prin concertul festiv de la Ateneul Român, din 18 decembrie 1982, Societatea *Muzica* ne-a oferit o elocventă mostră de abnegație și probitate profesională, încîntîndu-ne deopotrivă cu pagini de madrigal renascentist (Jannequin, Monteverdi), concerte și suite preclasice (Johann Staden, Antonio Vivaldi), arii

https://biblioteca-digitala.ro

clasice și romantice (Mozart, Schumann, Chopin), lucrări vocale, instrumentale și orchestrale românești (Doru Popovici, Tiberiu Brediceanu), etc.

Consemnîndu-i în aceste rînduri rodnica activitate desfășurată timp de un deceniu, nu pregetăm s-o situăm în rîndul celor mai întreprinzătoare societăți muzicale actuale din țară. Societatea *Muzica* reprezintă pentru publicul meloman o poartă deschisă spre aprofundarea și înțelegerea artei sonore, iar pentru tinerii muzicieni o tribună de afirmare a propriei vocații.

Laura MIHAIL

Corul „Cantata"

Profesorul Jean Lupu continuă în zilele noastre — de avînt nemaiîntîlnit al mișcării corale — nobilele tradiții stabilite pe plaiurile bănățene, unde și-a făcut inițierea în tainele cîntării în cor cu Ion Românu și Nicolae Ursu. Și-a început activitatea la Slatina, unde formația corală condusă de Jean Lupu a ajuns în faza finală a concursului „Cîntarea Patriei", obținînd locul 2, apoi 1 pe țară (în 1974).

Venit în București (1976), profesorul Jean Lupu și-a continuat munca la Liceul pedagogic, unde, în scurt timp, a determinat o adevărată pasiune pentru cîntatul în cor la elevele sale, din rîndurile cărora a format un ansamblu. Acest cor a susținut o serie de concerte la Ateneul Român și pe alte scene ale Capitalei, obținînd de două ori titlul de laureat pe țară cu premiul I la festivalul național „Cîntarea României". Ca urmare firească a acestei activități, Electrecordul a înregistrat un disc cu acest ansamblu, „Mîndru-i jocul românesc" (1982).

În 1978, din inițiativa Sindicatului Învățămîntului din sectorul 6, s-a înființat corul de cameră „Cantata", format din foste eleve ale profesorului Jean Lupu, actualmente învățătoare și educatoare în București. Corul cameral „Cantata" a susținut, în cei cinci ani de existență, numeroase concerte la cluburile bucureștene, la teatrul Nottara, la Opera Română, la Ateneul Român, realizînd și un amplu turneu prin țară. Tot casa de discuri Electrecord pregătește un disc („Cîntec drag") cu înregistrări ale merituoasei formații.

Era firesc, în urma acestor succese, să urmărim cu interes și plăcere evoluția formației „Cantata" pe scena Ateneului, duminică, 27 februarie 1983. Profesorul Jean Lupu a elaborat un program „clasic", mergînd de la piese reprezentative și (re)cunoscute ale repertoriului înaintașilor muzicii românești la compozitorii actuali, apoi de la bijuteriile muzicii clasice universale la creația zilelor noastre.

Trăsătura ce impune imediat ansamblul „Cantata" (și implicit pe animatorul lui) este dăruirea în cînt; ea este susținută de o pregătire muzicală șlefuită, atît din punct de vedere tehnic, cît și expresiv.

Jean Lupu imprimă, prin gestul său clar, precis și eficace, contactul direct cu procedeele și sensurile partiturilor alese, conferind actului interpretativ prospețimea autentică a înțelegerii resorturilor intime ale muzicii.

Din repertoriul clasic al cîntării corale românești am reținut cu deosebire *Doina* de Timotei Popovici, *Brîul amestecat* de P. Vlaiculescu și *Sîrba pe loc* de Gheorghe Danga, iar din arta clasică europeană *Trei lucruri minunate* de Friderici și *Madrigalul* de Gastoldi.

Aș vrea să mai adaug cîteva cuvinte despre impecabila colaborare oferită ansamblului de către pianista și profesoara Camelia Pavlenco, muziciană sensibilă și iubitoare a artei corale. Iar în încheiere, menționarea unei foarte frumoase surprize a concertului, respectiv, apariția tinerei pianiste (clasa a VII-a a Liceului „George Enescu"), Olguța Lupu (eleva reputatei profesoare Ludmila Popișteanu), care a interpretat cu delicatețe și certă promisiune muzicală un *Andante* de Schubert și *Sonatina* de Constantin Silvestri.

Fred POPOVICI

Ecouri

Cel de-al IX-lea Festival internațional „George Enescu" ca și simpozionul de muzicologie, ambele consacrate centenarului nașterii compozitorului și care au avut loc în septembrie 1981 la București, au fost consemnate și în presa din străinătate, de unele personalități muzicale invitate la aceste manifestări.

În acest sens, reputatul muzicolog american, Irving Lowens, care a avut și o valoroasă contribuție orală la Simpozion, a publicat în „Musical America" — aprilie 1982 — un amplu comentariu asupra Festivalului. Atenția sa s-a îndreptat cu precădere spre spectacolele de operă: *Oedip* de Enescu, *Hamlet* de Pascal Bentoiu, *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu, *Dama de pică* și *Iolanta* de Ceaikovski *Mozart și Salieri* de Rimski-Korsakov, ca și spectacolul cu *Horia* de Nicolae Bretan cu care Opera și-a deschis stagiunea. În continuare, criticul american a făcut aprecieri asupra celor două filme, realizate unul după *Oedip* (versiune de televiziune) și celălalt după *Poema română*. Irving Lowens acordă o atenție specială deasemenea creației românești prezente în festival, interpreților români și de peste hotare.

Revista mexicană „Heterofonia", nr. 76, ianuarie—martie 1982 acordă un spațiu amplu manifestărilor consacrate centenarului enescian. Muzicologul Esperanza Pulido — redactor șef — publică în întregime comunicarea pe care a susținut-o la București, în cadrul Simpozionului: *George Enescu — muzician universal*. Rubrica „Cronici" încorporează un interviu — sugestiv intitulat *Explorînd lumea enesciană* — cu dirijorul Ion Baciu. În continuare, aceeași Esperanza Pulido semnează o cuprinzătoare și călduroasă relatare a evenimentelor muzicale și muzicologice la care a participat cu prilejul celei de a noua ediții a festivalului „George Enescu". Pe coperta revistei „Heterofonia" apare, în semn de omagiu, chipul compozitorului român.

M.R.

https://biblioteca-digitala.ro

Acustica și muzica

Pare dificil de definit cu exactitate domeniul de preocupare și investigație al volumului apărut sub auspiciile Editurii Științifice și Enciclopedice, datorat inginerului dr. Dem. Urmă. Eseu, studiu, comunicare științifică ori lucrare de popularizare, sub titlul modest *Acustică și muzică* se ascunde de fapt, sintetic formulat, rodul cercetărilor cu obiectiv deopotrivă teoretic și practic ale autorului, cercetări care cuprind mai mult de jumătate de secol de fructuoasă activitate științifică, desfășurată în această largă arie interdisciplinară. Considerăm semnificativă menționarea formației autorului, diplomat și doctor al unor prestigioase instituții universitare italiene — Bologna, Torino, Milano — concomitent cu studiul viorii, saxofonului, teoriei și istoriei muzicii, mai puțin din rațiuni publicitare cît pentru a sublinia situarea sa pe această linie de demarcație ale cărei coordonate le clarifică.

Este edificatoare pentru unghiul de abordare și maniera de prezentare a materialului întregii lucrări, introducerea, dar mai ales primul capitol, „Elemente recapitulative de acustică". Două caracteristici permanent prezente sînt privirea în determinarea și evoluția sa istorică a oricărui fapt sau fenomen acustico-muzical descris și reintegrarea sa după analiza teoretică în succesiunea de aplicații practice ori evenimente fizice curente de care este îndeobște legat. Apare astfel o interesantă, necesară am afirma, clasificare a ramurilor și specialităților științei acustice împreună cu o privire succintă, la obiect, a evoluției sale în timp. Întreg volumul oscilează în limite din cele mai largi de la anecdotica istorică — mereu cu mult tîlc și farmec povestită — pînă la succesiunea de formule fizico-matematice dintre cele mai „serioase", atestînd între aceste extreme cunoștința temeinică și congruent înscrisă în contextul elementelor dezbătute, darul de povestitor, competența științifică și, deasupra tuturor, dăruirea evidentă, devoțiunea și spiritul de răspundere cu care privește autorul nu numai obiectul expunerii ci și formularea sa, calitatea contactului cu cititorul, grija pentru corecta însușire a informației de către acesta din urmă și aici sînt de subliniat o seamă întreagă de exemple, aplicații practice, consecințe cotidiene ale teoriilor dezbătute, alături de explicații suplimentare care au ca scop — și reușesc și să realizeze — o adresare accesibilă neprofesioniștilor științei matematice cum sînt — din ce în ce mai puțin de altfel — muzicienii. Rezultă surprinzător de multe noi conexiuni între elemente aparent disparate ale științei și artei muzicale, conexiuni efectuate prin intermediul disciplinei acustice. Judecate și comparate ca efect de ansamblu, redactarea textului alăturată ilustrației și schemelor, graficelor și tabelelor aferente, le considerăm un exemplu de limpezime a ideilor prezentate care concurează foarte serios nu numai lucrările de popularizare din domeniu dar chiar pe unele dintre cele de specialitate... Printre subiectele mai mult decît numai interesante, utile, *strict necesare* pentru muzicieni — creatori, interpreți și chiar critici — care ar urmări formarea unei platforme teoretice corespunzătoare secolului pe care îl străbatem, unde ar trebui înscrise într-un curs de compoziție al conservatorului, dată fiind implicarea mai accentuată ca proporție, responsabilitatea sporită a creatorului contemporan în actul creației sale, același raport dintre instrumentist și instrument, azi, iar în măsura în care are conștiința adresării către el a fenomenului artistic muzical — informațiile din volumul de față se adresează nu în ultimul rînd publicului meloman. Ne gîndim evident la toate genurile muzicii, nu numai la cel simfonic... Sînt dificil de spicuit anume pagini de vreun interes special din cele peste 500 ale volumului și aceasta datorită originalității punctelor de vedere și a argumentației științifice care dă naștere unor capitole închegate, unitar concepute, cu subiecte altminteri „tradiționale" : fundamentele acusticii și determinările sale, o dezbatere de ordin teoretic și — ceea ce e mai interesant — practic a propagării sunetului, acustica instrumentelor, acustica incintelor, emisia vocală și percepția auditivă, caracteristicile sunetului, acustica intervalelor, consonanță-disonanță, sisteme sonore netemperate și temperate într-o privire istoric analitică de o claritate de referință, poate unică, ne-am permite să afirmăm, în literatura noastră, o tratare științifică a principiilor și particularităților de funcționare a instrumentelor „clasice" pînă la aparatele electronice contemporane etc., dar repetăm, nu subiectele ci tratarea lor capătă valoarea unei informații dintre cele mai complecte, pe cît de „originale" (de fapt, pe cît de argumentate științific). Nu o dată avem senzația oului lui Columb...

Unul dintre elementele importante îl constituie referirile bibliografice de o cu totul surprinzătoare bogăție ; lucrări de specialitate și de popularizare deopotrivă, din domeniile fizicii acustice, matematicii, istoriei culturii și științei, istoriei muzicii, muzicologiei și etnomuzicologiei pot da măsura informației inițiale a acestui demers confruntativ și analitic de excepție, pe cît de particular la noi, pe atît de autorizat. Indexuri de termeni, de persoane și o succintă bibliografie suplimentară destinată aprofundării subiectelor speciale completează volumul.

Gabriel TOMESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Studii și cercetări de istoria artei

Seria teatru, muzică, cinematografie, tomul 29, 1982, găzduiește și de data aceasta cîteva articole privind tezaurul moștenirii muzicale românești. Apare astfel Inventarul manuscriselor muzicale românești aflate la mănăstirea Sf. Pavel de la Muntele Athos, de Andrija Jakovljević însoțit de o Addenda semnată de Gh. Ciobanu cu o listă cuprinzînd alte manuscrise muzicale vechi lucrate pe teritoriul Țărilor Române, care se găsesc în prezent la diverse mari biblioteci și muzee europene : un total de 49 de manuscrise muzicale, scrise de români pentru români, pe care s-ar cuveni să le avem la îndemînă sub formă de microfilme, cum comentează Gheorghe Ciobanu.

Ileana Berlogea face o expunere captivantă prin însăși materia abordată, a alaiurilor medievale românești de sărbătoare, a ritualurilor în care coexistau forme primitive, dar foarte interesante, de teatru și muzică.

Elena Zottoviceanu semnează în aceeași revistă un studiu referitor la lucrările pentru pian ale lui George Enescu. Autoarea dezvoltă teza, susținută cu argumente nuanțate, că imaginația creatoare a marelui muzician găsește în acest instrument rezerve ce-i sînt proprii, latente, fără virtuți de împrumut.

Viorel Faur are în numărul acesta cîteva pagini despre mișcarea corală bihoreană la sfîrșitul secolului al XIX-lea, unde acest tip de activitate muzicală de masă e comentat ca un element important în stimularea sentimentului național și al solidarității românilor de peste munți, în deceniile precedînd Unirea.

Pe lîngă aceste pagini de istoria muzicii, revista ne oferă la secțiunea „Cronica" o prezentare a manifestărilor dedicate lui George Enescu pe meridianele globului, cu ocazia centenarului (Viorel Cosma) ; tot în jurul centenarului Enescu, Hrisanta Petrescu ne prezintă volumul *Georges Enesco, musicien complexe*, apărut la Editura Academiei ; Constantin Stihi Boos semnează o recenzie la volumul *Folclor muzical din județul Brăila* de Ghizela Sulițeanu și comentează volumul *Studii enesciene* de Romeo Ghircoiașiu ; de asemenea semnează un articol intitulat *Balada sau cîntecul bătrînesc.*

Ioana IERONIM

De peste hotare

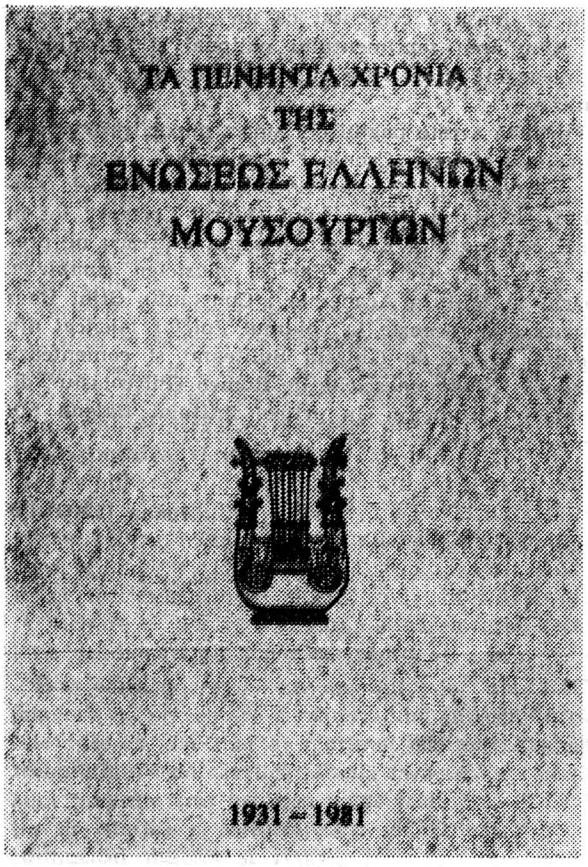
Apostolos Kostios—Cincizeci de ani de la înființarea Uniunii Muzicienilor Greci 1931—1981

Studiul muzicologului grec A. Kostios este, dincolo de un omagiu adus celor care prin zelul și efortul lor au contribuit la întemeierea și bunul mers al unei atît de importante instituții muzicale din peisajul cultural grecesc, o documentată, deși scurtă, istorie a Uniunii Muzicienilor Greci, care nu începe de fapt din momentul întermeierii ci cu mult mai înainte, după 1916, cînd, într-o perioadă de înnoiri importante în toate domeniile vieții sociale s-a născut ideea întemeierii Școlii Naționale Muzicale Neogrecești, în urma publicării unor studii despre muzica națională în revista „Noumas" și a unei intense activități : au loc importante spectacole la operă, pe afișele sălilor de concerte figurează tot mai mult numele unor tineri compozitori greci.

Structurat pe capitole, care poartă titluri semnificative, materialului lucrării oferă date interesante, care au fost extrase, așa cum precizează autorul în prefață, din arhiva Uniunii, din procesele verbale ale diverselor organisme ale acesteia, din corespondența unor personalități, completînd toate acestea cu informații obținute de la persoane particulare și din numeroase studii istorice. Capitolele lucrării sînt : Cincizeci de ani de viață și activitate, Primele încercări, Întemeierea, Perioada primilor cinci ani, Continuarea drumului, Activitatea (cu subcapitolele : 1. Încercări de îmbunătățire a situației economice a membrilor 2. Cereri pentru subvenționarea Uniunii de către stat 3. Manifestări artistice 4. Tipărirea lucrărilor — Imprimările 5. Alte activități 6. Personalități ale Uniunii Muzicienilor Greci) și un Epilog.

https://biblioteca-digitala.ro

După prefața autorului este redat în facsimil documentul original care atestă fondarea Uniunii la 12 februarie 1931.



Autorul insistă asupra momentului istoric în care a luat naștere UMG, asupra greutăților obiective, de ordin social, moral, material pe care le-au întîmpinat întemeietorii acestei instituții. Adunarea de constituire a Uniunii s-a ținut în sala Conservatorului național. A fost ales un comitet care să întocmească statutul, iar la Adunarea Generală din 24 febr. 1931 a fost ales Consiliul Administrativ. Scopurile declarate ale acestei asociații profesionale erau : progresul creației muzicale grecești și apărarea intereselor materiale și morale ale membrilor Uniunii. Nu le-a fost deloc ușor conducătorilor Asociației să lupte cu greutățile inerente începutului și mai ales cu lipsa de încredere manifestată chiar de mulți dintre artiști. Perioada cea mai rodnică a fost aceea în care Uniunea a fost condusă de Manolis Kalomiris (ales ca președinte al acesteia în 1936). Sarcinile asociației erau multiple, pe de o parte ea lupta spre a obține o serie de drepturi firești pentru artiștii muzicieni (asistență medicală, diverse ajutoare sau plata drepturilor de autor), dar mai ales pentru promovarea creației muzicale grecești autentice, originale, pentru includerea ei în concertele care erau susținute în țară sau peste hotare ca și în repertoriul Conservatorului Național și al Operei grecești. Adept și promotor al unei creații muzicale naționale care să se bazeze pe muzica populară, idei pe care M. Kalomiris și alții le-au expus cu diverse prilejuri și în multe proclamații-program, președintele UMG împreună cu cei care o susțineau au luptat din răsputeri pentru obținerea unor subvenții din partea statului, cu ajutorul cărora compozitorii și muzicienii să-și poată extinde și diversifica activitatea, să se poată ocupa și de instrucția muzicală, de promovarea noilor talente. La început Uniunea a fost susținută materialicește de unii particulari, abia în 1954 statul începe să aloce anumite sume pentru susținerea acțiunilor inițiate de această instituție. Fondurile erau insuficiente, așa încît nu se puteau organiza nici concerte nici schimburi culturale cu alte țări. Abia cînd alocațiile au fost sporite s-au putut organiza toate acestea, a fost aranjată și o sală pentru concerte (1960) ; au început să se tipărească lucrările compozitorilor datorită subvențiilor primite de la Ministerul Educației și Ministerul Editurilor și Turismului. Activitatea aceasta este considerată ca foarte importantă de conducătorii Uniunii, pentru că ajută la răspîndirea în rîndul maselor largi a muzicii originale grecești și la menținerea legăturilor culturale cu țări din toată lumea ca : Statele Unite, Egipt, Iugoslavia, Bulgaria, Italia, România, Marea Britanie etc. Tot pentru promovarea creației muzicale grecești se instituie periodic diferite concursuri, dotate cu premii (unul dintre ele poartă numele lui M. Kolomiris). A fost tipărit un Album (Universal Edition) cu „Cîntece grecești pentru voce și pian" scrise de diverși compozitori, din ce în ce mai multe lucrări muzicale grecești pot fi găsite în biblioteci și librării și nu numai tipărituri ci și discuri cu imprimări din cele mai diverse (muzică de cameră, simfonică, populară, ușoară etc.).

Din 1957 s-a înființat și Asociația Compozitorilor Greci (Syndemos Ellenon Syntheton) care urmărește aceleași scopuri ca și Uniunea ; foarte mulți muzicieni fac parte din ambele asociații.

Spre finalul lucrării autorul îi prezintă pe cei mai de seamă conducători ai UMG care au avut o contribuție deosebită în promovarea idealului de creație muzicală neogreacă, insistînd la fiecare asupra activității depuse. Aceștia sînt : M. Kalomiris, care a reușit să organizeze o orchestră „de stat" (națională), a fost și director al Scenei Lirice grecești ; Gh. Ghiorghiadios, director al programelor muzicale ale Radiodifuziunii grecești, A. Evanghelatos, director al Radiodifuziunii, Gh. Sisilianos, S. Vasiliadis, M. Varvoglis, D. Mihailidis, A. Nezeritis, D. Lavrangas și mulți alții. Proiectele Uniunii pentru activitatea de viitor sînt deosebit de interesante, pe măsura ideilor promovate pînă acum de membrii cei mai de seamă ai acesteia : înființarea unei Academii sau a unui Centru al Muzicii Grecești care să cuprindă o Bibliotecă și o Arhivă cu lucrări de specialitate, se agită ideea scrierii unei Istorii a Muzicii Naționale.

Natalia TRANDAFIRESCU

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES
DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations
de l'Union des Compositeurs
de la République Socialiste de Roumanie

Une nouvelle methode d'organisation du matériau sonore (la „polyheterophonie" d'Enesco)

Tiberiu OLAH

Enesco, compositeur lyrique par excellence, trop peu connu encore dans le monde musical, n'était pas seulement un intuitif romantique. Quant à son lyrisme, on peut être d'accord avec les mots de Cingria, cité par Stravinsky dans son autobiographie : „Il n'y a pas de lyrisme qui ne se soumette à des règles précises ; en dehors de celles-ci, on ne saurait parler que d'un penchant lyrique (très commun d'ailleurs). Ce qui est rare c'est l'expression lyrique de la composition ; pour la maîtriser on a besoin d'un apprentissage minutieux".

Stravinsky cite également une affirmation de Tchaïkovsky : „Dès que j'eus commencé à composer, je me pris comme but d'être ce que furent les plus illustres maîtres, à savoir d'être comme eux, un artisan".

Si l'on ajoute aux deux citations ci-dessus les mots bien connus d'Enesco selon qui la composition signifie 70% du travail et 30% du talent, on comprend que ce travail ne représente pas un but en soi mais une finalité claire sur le plan supérieur de l'expression artistique.

Dans la présente étude nous essayons de démontrer comment la technique utilisée par le compositeur roumain dans *Vox maris* (technique déjà conçue dans les années 40) crée une nouvelle méthode de composition comparable — par son envergure et son extension sur l'horizontale et sur la verticale de la partition— à la rigueur de la nouvelle école viennoise ; mais la technique d'Enesco, par son but final, — que j'appellerais l'émancipation de la consonance — vient en contradiction avec la conception „novatrice" de Schönberg et s'approche probablement des tendances récentes de la musique contemporaine qui cherche „une nouvelle simplicité, et, de nouveau, la consonance."

D'autre part la méthode d'Enesco nous pose des problèmes sur l'interdépendance entre l'espace imaginaire et l'espace réel de la musique. Nous avons soulevé un problème pareil dans notre étude sur *Le système préséríel de Webern* [1]. Chez Enesco ces questions sont de nature différente, mais non pas moins complexes. Elles ont en commun avec celles de Webern (voir notre étude des *Bagatelles op. 9)* le fait que sous l'apparent désordre de la partition se cachent (consciemment ou inconsciemment) des lois qui coordonnent le discours en entier par l'autoprojection de l'imaginaire dans l'espace réel, perceptible. Dans le cas d'Enesco l'aspect d'improvisation, de „doïna" et de par-

[1] Voir Olah Tiberiu : „Weberns vorserielles Tonsystem", NZ/Melos, no. 1—2/1975 ou Musica, no. 12/1969; T.O. : „Muzica grafică sau o nouă concepţie despre spaţiu şi timp".

https://biblioteca-digitala.ro

lando rubato s'appuie sur des lois sévères comparables à celles du discours webernien. Je dirais même qu'Enesco obtient cette grande liberté d'expression dans l'espace musical réel, c'est-à-dire directement perceptible, grâce à une même qualité supérieure de l'organisation. Même si elle n'a pas été formulée théoriquement (comme dans le cas du présérialisme weberien), la solution d'Enesco aux problèmes sus-mentionnés existe dans la partition de *Vox maris*. Celle-ci, dirait-on, n'est pas terminée ; de toute façon, en ce qui nous concerne, cela n'a pas d'importance significative.

Il faut dire que les premières observations quant à l'hétérophonie d'Enesco, nous les devons à Ștefan Niculescu. Il est intéressant que ce dernier n'utilise pas, dès le début de ses recherches (l'étude de 1958), le terme d'hétérophonie. Cependant, ses allusions sont très claires *(Studii de muzicologie nr. 8,* 1958, reprises dans *Studii de muzicologie,* vol. I, 1965 et Șt. Niculescu, *Reflexii despre muzică*, Bucarest, Edit. muzicală, 1980) : „Arrêtons-nous maintenant à quelques traits caractéristiques de *l'harmonie* chez Enesco. Au premier abord une page d'Enesco frappe par son écriture «épaisse». En réalité ce caractère graphique n'est qu'une apparence. L'harmonie ne renferme pas généralement plus de trois ou quatre voix réelles. La richesse des instruments qui déploient des lignes mélodiques parallèles est obtenue grâce aux doublements, aux superpositions de ces quelques sons réels de l'harmonie." Ailleurs, Niculescu fait cette précision : „*La discontinuité des lignes contrepointiques secondaires* (n.s.), le caractère des mélodies dérivent de l'assimilation de l'esprit du système d'improvisation parlando rubato".

Plus tard, Ștefan Niculescu réunit dans des formules très claires et suggestives quelques traits essentiels de l'hétérophonie énescienne dans le contexte des tendances du XXe siècle *(Contemporanul,* 7 mai 1965) :

„Par rapport aux autres compositeurs appartenant à l'orientation folklorique, Enesco, est le premier et le plus important représentant de l'assimilation du rythme libre — qui existe, comme on l'a vu, dans la doïna — dans l'art européen. Mais ce système est incompatible avec la polyphonie classique. C'est pourquoi la musique d'Enesco crée un nouveau type de polyphonie, apparentée à l'hétérophonie du folklore *(pas encore systématisée, mais bien contourée cependant* — n.s.) qui consiste dans la multiplication d'une mélodie en une mosaïque de voix parallèles, qui se réunissent de temps en temps sur le chemin de l'unisson ou se divisent dans la plurivocalité".

On verra par la suite que dans *Vox maris* les secrets de la technique d'Enesco surgissent graduellement devenant, par cette autoprojection continuelle, un *système* à part :

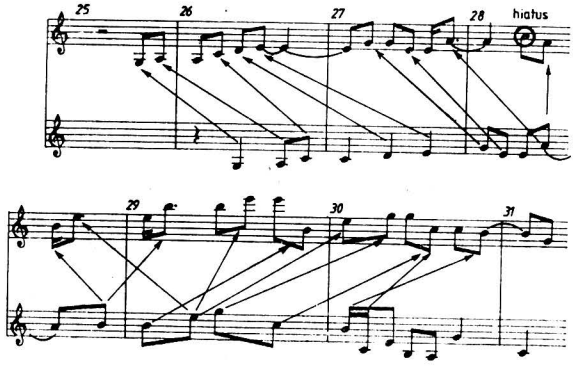
1. de l'hétérophonie des diverses couches hétérophoniques ;

2. des entrelacements osmotiques de ces couches ;

3. d'un engendrement de l'hétérophonie verticale des hétérophonies partielles.

On aboutit de la sorte à une véritable *méthode* des interférences acoustiques, une *„polyhétérophonie"* qui résout le problème de l'unité entre les dimensions horizontale et verticale par leur transformation réciproque dans un espace pluridimensionnel. La méthode d'Enesco nous oblige à une réconsidération profonde de la notion classique d'hétérophonie.

Pour clarifier les choses dès le début, prenons un exemple concret, le plus simple de l'ouvrage : une tessiture hétérophonique à deux voix.



Il faut accepter l'idée que de ces deux voix aucune ne représente un thème proprement-dit, elles sont égales du point de vue musical, constituant des „dérivés hétérophoniques" réciproques et non subordonnés l'un à l'autre.

On conclut que les deux voix exposent deux variantes d'une *idée originaire* imaginaire, qui n'existe jamais en tant que *réalité* sonore.

1. Les deux variantes ne sont pas subordonnés l'une à l'autre (comme dans le contrepoint, l'harmonie ou l'hétérophonie primitive), parce que, ainsi que l'on verra, elles peuvent „s'hétérophoniser" réciproquement, n'étant pas dans une relation de *dux* à *comes,* ni de voix en canon.

2. Les deux voix se substituent — en tant qu'entités équivalentes — à l'idée originaire, archétypale, jamais exposée et qui coordonne (par cette transposition d'un espace imaginaire vers un espace réel) tout le discours sonore. En d'autres termes, le pivot archétypal se présente toujours sous forme de *variantes, égales entre elles.*

Analysons, dans le sens de ce que nous venons d'exposer, l'exemple antérieur.

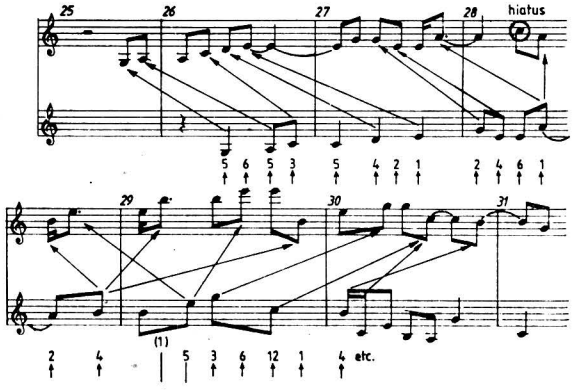
On peut affirmer qu'au début (les premières trois mesures), le vl. 1 „expose" le matériau sonore et le vl. II „le suit" (seulement dans l'ordre des intervalles et non pas quant au rythme) ; à partir de la mesure IV, pendant que le vl. I répète les deux notes (si, mi), le vl II „prend le devant" en exposant une nouvelle idée, parce que la note suivante apparaît maintenant à cette voix (l'ancienne „voix se-

https://biblioteca-digitala.ro

conde"). Le *sol* est repris par le vl. I un peu plus tard dans la cinquième mesure.

Les trajets mélodiques des deux voix, par leur fréquentes rencontres (et non pas par des „collisions"), en unisson, en quarte, en quinte, en octave réalisent dans une dépendance variationnelle réciproque la transposition bi ou pluridimensionnelle de l'idée originaire, en générant ainsi la forme musicale.

Il ne s'agit pas d'un retour à l'hétérophonie primitive, mais d'une méthode et d'une technique de composition qui, par leur complexité, mènent à une hétérophonie d'hétérophonies, c'est-à-dire une „polyhétérophonie" de nature



purement orchestrale, car on ne peut pas concevoir une technique pareille en dehors du cadre de l'orchestre symphonique moderne.

Après avoir analysé la corrélation de nature hétéphonique entre deux voix+son pédale (pour le moment on ne parle pas de sons pédale variés), étudions ce qui se passe à *l'horizontale* avec les différentes *couches* hétérophoniques des premières mesures de la partition.

Pour présenter plus clairement notre idée on utilisera une transcription *hétérophonique* de la partition, dans laquelle tous les instruments, écrits en ut, n'emploient que les clés de sol et de fa ; cependant tous les événements de l'axe horizontal et vertical de l'ouvrage original sont respectés, mettant en évidence seulement la place que chaque ligne mélodique détient dans la tessiture héterophonique. (cf : p. 5/B)

Combien de ramifications partent de la première note (l'unisson sur sol) ?

A remarquer que, après le pizz de l'alto (deuxième temps) se forment :

1. *Une première couche* (dans l'énumération des couches on respectera l'ordre de leur apparition) : celle du deuxième violoncelle solo (p) qui déclenche l'apparition du premier contour mélodique (la première „variante"). Les instruments qui le suivent exposent une formule plus simple (ils ne reviennent plus sur la note *la*). Il n'y a pas donc d'imitation au sens classique du mot. Comment évolue cette idée après l'attaque du deuxième violoncelle solo (première couche) sur le mi du premier temps de la troisième mesure ?

Dans la deuxième mesure, les vl. I, vl. I div. 1, 2, vl. 2 div. 1, vlc. solo 1, vlc. div. 1 s'unifient dans :

2. *Une deuxième couche* qui est, semble-t-il, un unisson, par l'allusion simplifiée à la mélodie de la première couche, mais dans la troisième mesure nous avons des „surprises" hétérophoniques : les intervalles des sons mi et ré ne donnent pas de cellules à imiter au sens polyphonique du mot. *Ainsi l'unisson se transforme-t-il en une ramification au sein de la deuxième couche.* Que deviennent dans la deuxième couche, les notes *mi* et *ré* ?

Les ramifications de la deuxième couche sont les suivantes :

1. Le vlc. div. 1 apparaît avec *mi* sur les 2e temps suivi de :

2. vl. 1 (div. 1, 2), vl. II div. 1, vlc. solo 1 après une durée de croche avec un *mi* (valeur de croche).

3. la fl. 1 (mesure 4, temps 1) avec *mi* croche qui à ce moment double les *mi* antérieurs [parce que, entre temps, elle a tenu l'isson sur *ré* (pédale — son tenu dans la musique byzantine)].

4. le cor et les altos (mesure 3) s'ajoutent à la deuxième couche et installent un isson sur *ré*, sans le *mi* antérieur.

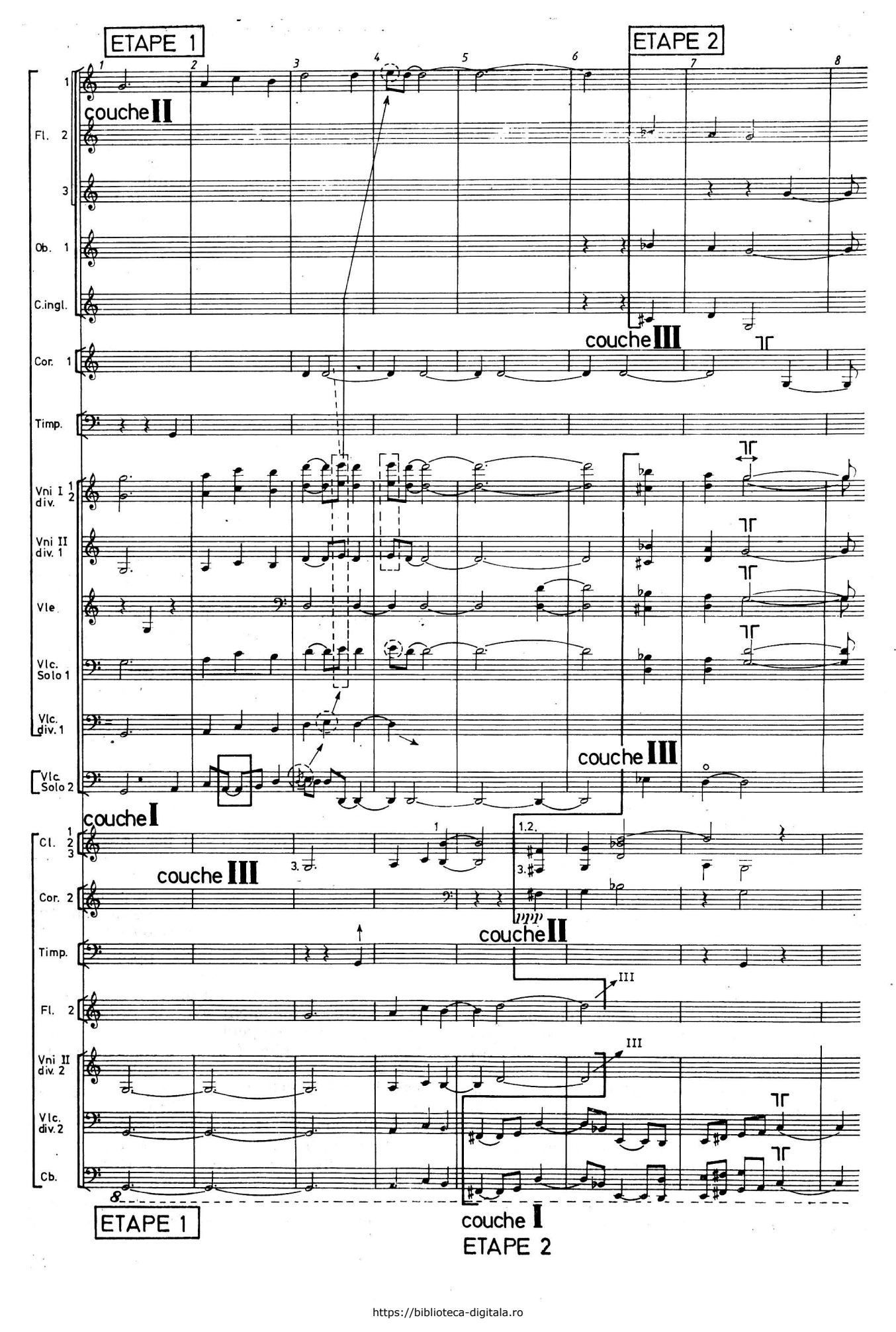
Si l'on analyse cette configuration sur la verticale on ne trouvera que des retards interdits dans la polyphonie et l'harmonie. Même la première apparition du *mi* de la première couche (temps 1 de la troisième mesure) „résoudrait" une seconde dans la prime ou une septième dans l'octave (tenant compte aussi de la pédale sur le *ré* supérieur). Ces corrélations ne sont donc pas subordonnées aux lois de l'harmonie et du contrepoint mais *à la logique des conséquences hétérophoniques* qui tentent à supprimer les frontières entre la consonance et la dissonance, c'est-à-dire, *à émanciper la consonance dans le cadre des textures hétérophoniques.* La dissonance ne se prépare pas et ne se résout pas. Elle apparaît comme une surprise de la variation mélodique au sein de l'hétérophonie (la bifurcation, ou le fait qu'une voix devient isson ou pédale, comme on le verra plus tard, osmose de plusieurs sons appartenant à plusieurs couches).

5 Mes. 1 sol pizz. (alto, ppp) et timb. (temps 3, appartenant à deux couches) donnent une nouvelle dimension à un seul son. Ce procédé (utilisé également avec la pédale sur le *ré* du premier ex.) peut s'étendre à des dimensions plus amples (allant d'un son jusqu'à des sonorités extrêmement complexes). En ce sens le raffinement des unissons et des passages d'un son à l'autre est édifiant.

Analysons par la suite la *troisième couche.*

L'unisson initial est distribué aux fl. 2, cl. 2, 3, vl. II div. 2, vlc. div. 2, cb. Une surprise apparaît à la quatrième mesure (temps 3) où :

1) Les fl. 2 et vl. II div. 2 jouent les cinq sons et prolongent le *si* de la durée d'une

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

blanche. Cette note devient point de bifurcation puisque,

2) La cl. 3 ne joue plus le *ré* mais reste toujours sur le *si*. On remarque que *n'importe quelle note* peut être ramifiée ou tenue ou peut apparaître sans préparation d'avance (voir cor. 1, couche I).

Comme dans la technique présérielle webernienne, où l'on n'attend pas la fin du total chromatique, de même ici, *chaque note* peut ouvrir des voies nouvelles dans le champ de l'hétérophonie.

3) Les vlc. div. 2, cb réduisent le *si* à une durée de noire, mais par le saut *si* — *fa* dièze ils ouvrent une nouvelle couche, une nouvelle phase hétérophonique.

Après avoir constaté que la première étape contient trois couches, suivons les procédés complexes à l'aide desquels se réalise la connexion de ces couches. Le procédé principal consiste dans l'apparition d'une nouvelle couche au sein même de la précédente. Ainsi se crée une technique variationnelle continue, qui manque de césure (remplacée par des poco esitando, esitando etc.).

Ce n'est que vers la fin de la partition qu'il y aura une „véritable" césure (page 57, dernière mes.[2]) ou la courte césure générale d'une valeur de croche de la page 64 et le début de la coda (dernière mes., page 102). Mais tout cela n'exclut pas les pauses à l'intérieur des couches. Tout au contraire, les pauses (les pédales peuvent être considérées comme les plus simples formes de l'hétérophonie) contribuent à la liberté apparente du discours qui assure un rubato permanent et la transparence des voix individuelles.

Pour approfondir la connaissance de la technique transformationnelle de l'hétérophonie, arrêtons-nous aux deuxième et troisième étapes, pour nous permettre d'aborder ensuite des problèmes plus complexes.

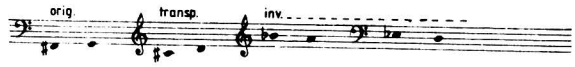
Les trois couches de la deuxième étape (cf. page 5/B).

Dans la deuxième étape il y a également trois couches, mais les instruments ont des rôles différents. L'unissons des vlc. et des cb donne cette fois-ci :

Couche I

L'unisson est renouvelé par les cb divisées (dernière croche de la mes. 6) ; *la voix supérieure* devient plus présente (par un saut de septième *mi-ré* des cb à 5 cordes. En même temps les vlc (dernier temps de la mes. 7) attaquent le *ut* qui souligne *le registre grave*. Le *ut* deviendra ainsi la première note d'une nouvelle étape.

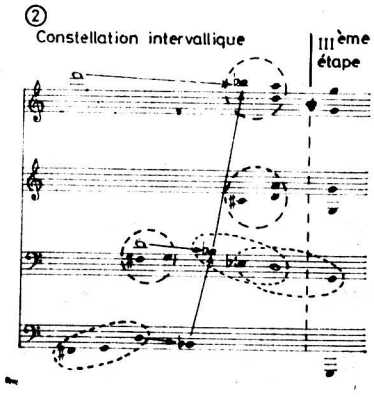
[2] Editions Salabert.

Les couches II—III exposent seulement les notes principales de la première couche, à savoir, *si b* — *do* dièze (surprise mélodique) ; en échange, aux autres voix apparaissent les transpositions de cet intervalle qui ouvre la deuxième étape.

La deuxième couche sera représentée par le cor et les trois cl (temps 3 et 1 des mes. 5—6) qui „anticipent" par la verticale *(ré-si b)* la 3e couche et fusionnent avec elle (temps 3, mes. 6). Retenons aussi l'axe horizontal *ré-si b* aux vl. II div. 2 (temps 3e, mes. 5—6), vlc. (tutti) et cb (temps 3—1, mes. 5—6).

Couche III = fl. 2, hb, c.a., vl. 1 div. 1, 2, vl. II div. 1, 2, altos div. 1, 2, 2 vlc. soli. Remarquons encore une subtile relation : en fait les vl. II div. *ont anticipé* dans la IIe couche le *ré* des altos et des violoncelles (puisque le ré appartient à la première étape) mais l'a enchaîné avec le *si b* (temps 2, mes. 6). Si l'on examine de plus près la IIIe couche on découvrira aisément qu'elle dérive, à son tour, du *ré* final de la première étape.

La troisième couche reprend donc, hétérophoniquement, „seulement" le si b des couches I—II (sur l'axe horizontal), tandis que, verticalement, elle multiplie la transposition des deux premières notes de la première couche.

Deuxième étape, schématisée :

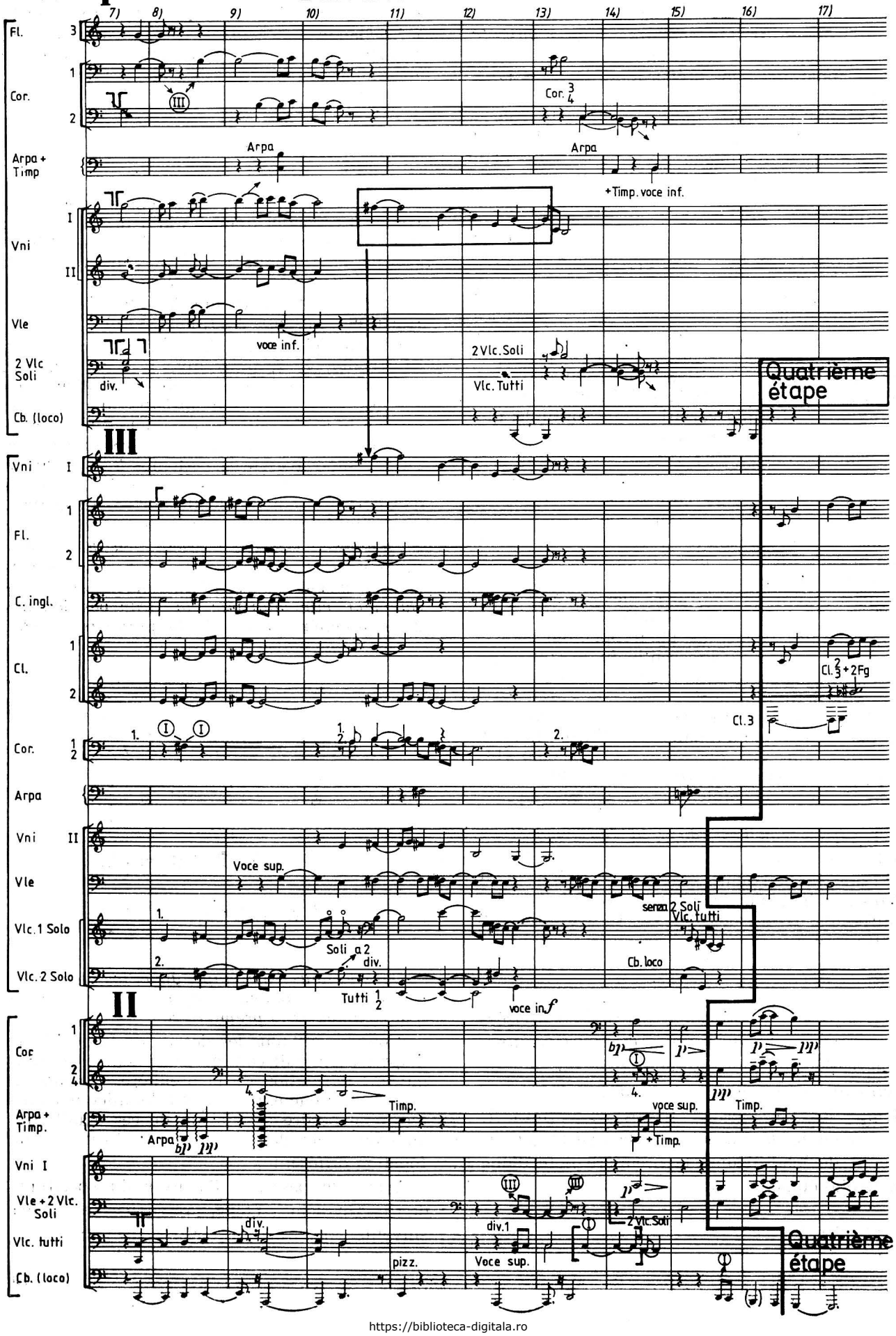


Dans la deuxième étape, donc, les couches II et III qui fusionnent, reprennent seulement quatre notes de la première couche.

(Connaissant tous les détails de la deuxième étape on pourrait considérer sa démarche comme une dérivation de la première. Cependant, notre recherche extrêmement détaillée nous interdit de perdre de vue un de ces détails qui pourrait avoir, dans la „macrostructure", une fonction différente).

Avant de passer à l'analyse du spécifique de la trosième étape, retenons les traits suivants :

https://biblioteca-digitala.ro

TROISIEME ETAPE

https://biblioteca-digitala.ro

L'unisson — ou, mieux, les unissons — a (ont) eu un rôle privilégié dans la première étape.

— En même temps, on a remarqué le rôle de la quinte, comme point final de la mélodie et comme intervalle de superposition dans la deuxième mesure.

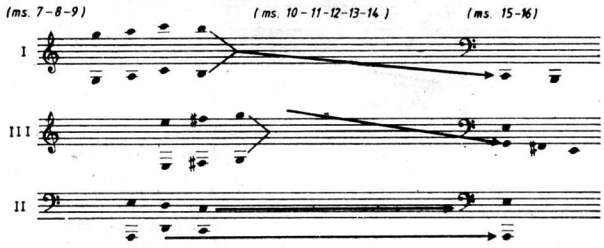
— En dehors de la prime, de l'octave, de la quarte et de la quinte un rôle important reviendra, dans la deuxième étape, à la tierce.

— *On doit remarquer aussi le rôle des premiers sons harmoniques qui forment la base de cette technique hétérophonique (inspirée par des lois acoustiques).*

Troisième étape [pg. 10/B].

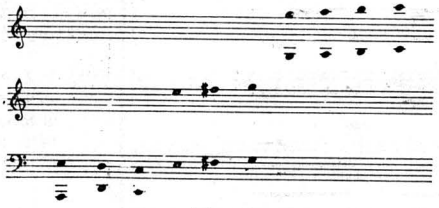
Couche I

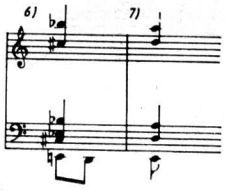
La note finale des deux couches fusionnées (II—III), à savoir le *sol* de la deuxième étape, devient la première note de la troisième étape. A observer que l'unisson (temps 2 mes. 7) où se rencontrent toutes les voix n'apparaît pas comme une césure (puisque vlc et cb finissent dans la deuxième étape sur *ut* — temps 3 mes. 7 — son par lequel commence la troisième étape). Il y a plusieurs secrets dans cette troisième étape :



1. Exposition des trois couches en trois registres extrêmes.

2. Interpénétration des couches 1—3 vers le registre grave (couche 2). Retenons l'idée de *perméabilité* des différentes couches ! !

3. Présence, dans cette étape, de la série diatonique, par la complémentarité des trois couches.

N. B. Le temps 3 de la mes. 15 est aussi un point de connexion avec *la quatrième* étape, où les couches seront organisées d'après d'autres lois. Cette nouvelle phase ne sera pas analysée dans tous ses détails. Nous nous résumons à quelques remarques importantes : la nouvelle section sera une „réexposition" (pour reprendre un terme classique) du matériau présenté dans les trois phases antérieures. En fait, elle est une réévaluation des événements antérieurs. Par exemple, l'intervalle „surprise" *si b — do* dièze nous frappe dans la deuxième mesure (mes. 17, 2 cl, 2 hb). Ce phénomène nous mène à une remarque importante. De même qu'il existe une possibilité de stratification dans la texture d'une seule mélodie et des textures dans une polyhétérophonie, il existe également la possibilité d'une stratification du temps musical (voir la 4e étape), comme un jeu de la mémoire qui transpose les événements passés, *successifs,* dans *la simultanéité du présent.*

En réalité, ces deux notes, „étrangères", vont engendrer un nouveau principe de l'hétérophonie, encore plus complexe, qui mènera *à une chromatique par degrès,* moyennant l'interpénétration des couches (mais là où la couche hétérophonique garde également sa forme diatonique originaire). Par conséquant, le chromatisme s'infiltre peu à peu dans le matériau diatonique (une „prémonition" du phénomène imperceptible entre des combinaisons avec *mi, ré, mi b, do si b* sur l'axe vertical).

C'est là un échantillon simple de l'action de ce principe d'hétérophonie chromatique : cf. pg. 11/B ! !

Par conséquant, on peut parler de :

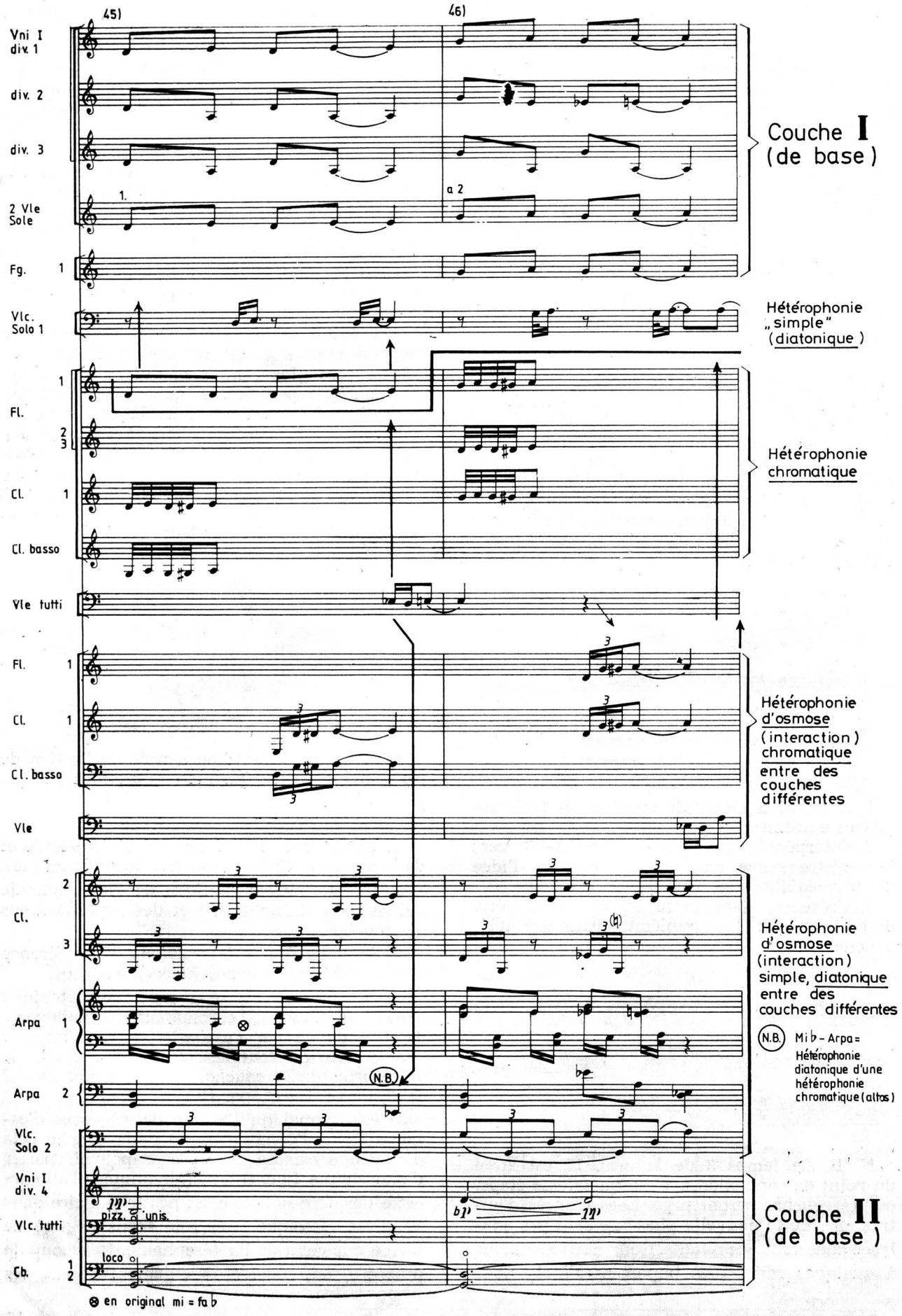
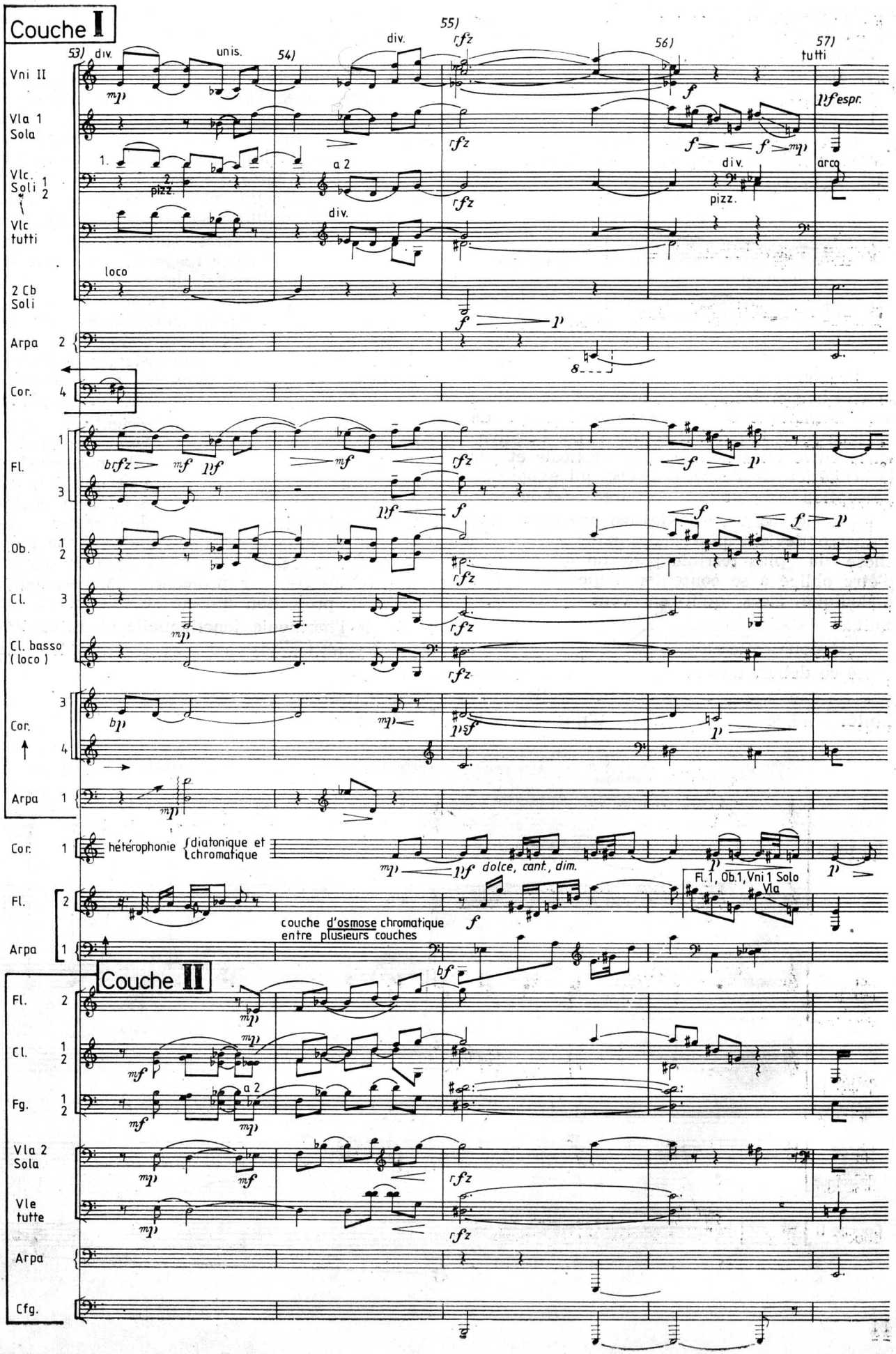
1. une forme *diatonique* de l'hétérophonie et de la superposition des couches hétérophoniques.

2. une forme *chromatique* de l'hétérophonie (glissement chromatique) et des superpositions de couches.

3. (plus tard), une *interaction* — interférence entre plusieurs couches hétérophoniques.

Le résultat peut être à son tour diatonique ou chromatique. Le chromatisme peut devenir très complexe *par l'assimilation de n'importe quelle note (diatonique ou chromatique), de n'importe quelle couche.* Ex. : mesures 53—57 fl. 2, harpe 1. : cf. pg. 12/B et 12 C !

Il est normal qu'il existe deux genres d'osmose ; dans l'étendue d'une seule couche cela donne une osmose simple sans pouvoir parler d'une simple figuration harmonique (d'ailleurs cette dernière notion n'est pas trop claire dans l'analyse classique, son rôle étant négligé de même que celui de l'hétérophonie. Beaucoup de procédés sont considérés seulement comme des

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

figurations au lieu d'être envisagés sous l'angle de l'hétérophonie).

L'osmose dans l'étendue de plusieurs couches peut être d'une étonnante nouveauté. Reprenons la partition d'Enesco.

1. Dans ce cas aussi, il y a expansion spatiale des notes aiguës et graves : Les *mi (+ré)* „se dilatent" puis se concentrent vers le centre et vers le grave.

Prenons l'osmose chromatique de la mesure 55 (fl+harpe) à laquelle s'ajoute l'hétérophonie chromatique du cor ; on se rend compte de la richesse de la polyhétérophonie par l'équivalence entre l'horizontale et la verticale et par la „cohésion de l'espace sonore qui exige une perception absolument unitaire" (Schönberg).

Dans le contexte ci-dessus, une confession d'Enesco devient plus claire pour nous : „La chose la plus terrible pour un artiste c'est d'être obligé à se contenter d'une seule ligne mélodique alors qu'il en veut quatre, six, huit..."

C'est pour cette raison que le ténor solo est placé en dehors du podium ; sa voix n'apparaît pas comme une présence traditionnelle, mais plutôt comme la „projection" d'une nouvelle dimension spatiale, toujours brouillée et submergée par la rumeur de l'orchestre.

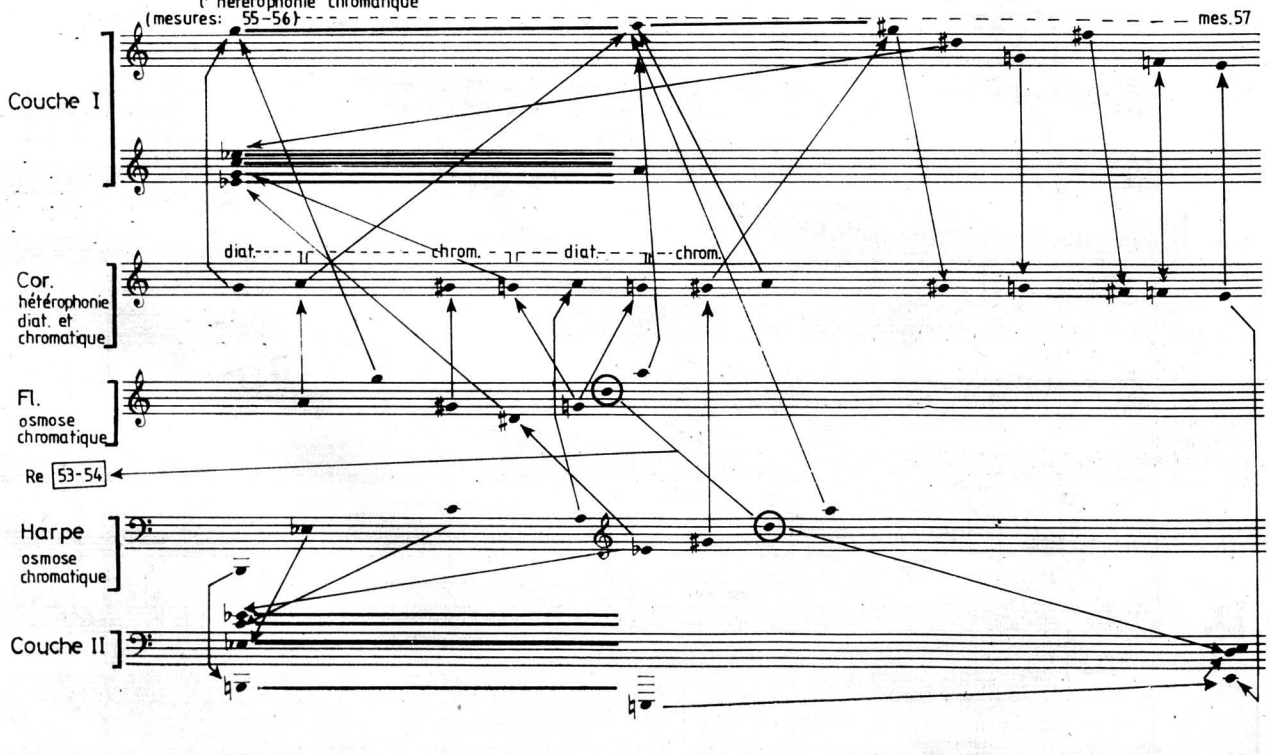
Dans ces quelques interventions (pag. 14—15, mes. 42—58 [3]) la voix du ténor est éloignée, confondue avec l'orchestre (par le dédoublement des cors avec sourd.). C'est un effet d'écho inverse : l'orchestre, plus proche du public, reprend les sons éloignés (cl, ppp son d'écho, cl con sord). Le choeur à son tour est placé dans les coulisses dans le même but de réaliser une équilibre sonore avec l'orchestre.

En échange, les autres solos (toujours dans les coulisses) du ténor (page 51 [4]) et ceux de la soprano (en criant fff „les canots à la mer", respectivement „Miserere Domine, miserere, miserere") appartiennent „aux distorsions" sonores qui annoncent l'impressionnante coda des instruments de percussion, murmurant jusqu'à leur plongée dans le „de profundis" du cluster grave des contrebasses et du piano.

Enesco appliquait à bon escient et conséquemment cette technique. Une „méthode", dirait Schönberg, où l'unité de l'espace musical exige une perception absolute et unitaire. On fait varier sans interruption des formes mélodiques originaires qui semblent rester „cachées" dans un espace imaginaire. Leur existence est en échange toujours suggérée par les possibilités de leur projection dans le temps musical, projection qui ne se soumet ni aux lois de l'harmonie fonctionnelle ni au contrepoint traditionnel, vu la perméabilité des voix

3. Partition originale, Editions Salabert.
4. Idem.

Schéma : „Osmose totale" qui peut inclure „potentiellement" n'importe quel son sur l'axe verticale, y compris les sons générés par l'hétérophonie chromatique



https://biblioteca-digitala.ro

et des couches. On reconnaît dans cette technique une tradition et une pratique musicale très ancienne, à savoir le modèle archaïque de l'harmonie et de la polyphonie. Elle a été redécouverte et refiltrée. Mais cette reconsidération se fait grâce aux conquêtes de la musique européenne : elle serait inimaginable en dehors de cette dernière.

Dans ce contexte, je me serais permis encore de „réactualiser" une déclaration récente de Pierre Boulez quant au contrepoint rythmique bartókien qui, pour le grand compositeur et chef d'orchestre français, représente le plus important héritage bartókien, différent, par sa spécificité, de la rythmique des blocs stravinskiens. Boulez constate que le rythme contrepointique bartókien prend, à coup sûr, sa source de la musique folklorique, mais cette idée, il l'a développée à un niveau si complexe ; *qu'on reconnaît Bartók sans en reconnaître la source d'origine.*

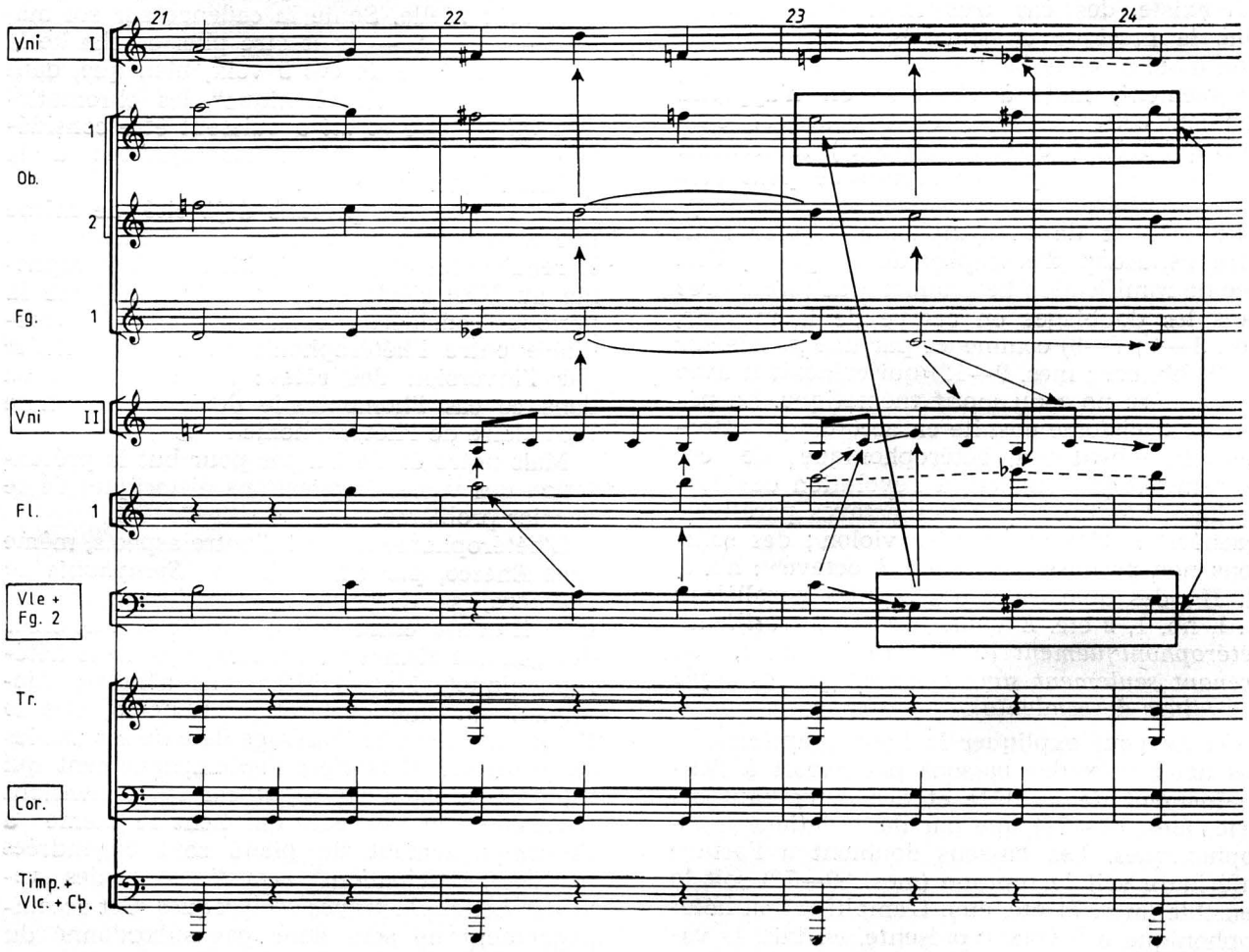
Par contre, Enesco a été préoccupé par *le son,* par les différents niveaux et degrés des qualités du son, donc par ses lentes transformations. Voilà pourquoi le son se déploie dans des mélodies spécifiques (quasi rubato) et produit logiquement cette nouvelle technique de l'hétérophonie (voir la citation de St. Niculescu).

(En réalité, qu'est-ce que l'hétérophonie sinon le son entendu — et vu! — acoustiquement dans plusieurs dimension ? *Le prélude à l'unisson,* de la I-ère Suite, annonce cette préoccupation; c'est une prévision sans equivoque !).

En paraphrasant Pierre Boulez, nous pouvons affirmer que la tradition folklorique roumaine, la musique byzantine et la grande tradition orientale ont indiscutablement stimulé Georges Enesco dans ses recherches, *mais ce qui apparaît de cette hétérophonie est tellement personnel, c'est une technique poussée si loin qu'elle s'identifie avec son auteur.*

(Est-ce qu'il y a coïncidence entre le cisèlement continu d'une idée musicale originaire et le visionnaire polissage „brancusien" de la matière première ?).

L'histoire de la musique européenne est strictement liée à l'évolution de l'orchestre, de l'écriture orchestrale. Dans cet orchestre, l'hétérophonie est toujours *présente* sous différents aspects, mais surtout comme élément collatéral, *dérivé* de l'harmonie et du contrepoint ou comme l'éternelle „exception qui confirme la règle". Son rôle ne peut se réduire à ceci. Dans

Mozart: Symphonie „ JUPITER " Menuetto

https://biblioteca-digitala.ro

l'évolution européenne sa présence dans les travaux orchestraux est de plus en plus fréquente et tend à s'émanciper. Les exemples se multiplient à partir de Bach, surtout en commençant par les travaux des classiques viennois, en continuant par les romantiques et en terminant par les écoles actuelles. Il est incontestable que „l'évolution" du début du „*Sacre*" de Stravinsky tend vers un trajet qui aboutit à une texture hétérophonique de plusieurs voix qui forment un accord. Mais cette héterophonie est très différente de celle d'Enesco.

Tout au long de l'histoire de la musique (surtout de l'histoire récente) il y a des exemples où les voix contrapuntiques réelles forment des ramifications internes hétérophoniques, mais ces voix hétérophoniques de l'intérieur des couches restent en relation de polyphonie avec les autres voix „hétérophoniques entre elles" des autres couches.

Il existe aussi des situations inverses, où les couches, „polyphoniques à l'intérieur", établissent des relations hétérophoniques avec d'autres couches „polyphoniques elles aussi à l'intérieur" (cantates, oratorios de Bach, symphonies de Bruckner ou *Gruppen* de Stockhausen, partitions de Boulez, Stockhausen, Nono, particulièrement dans les orchestres superposées de Xenakis ou les textures de Ligeti).

Il existe des cas très intéressants, même dans la musique classique, où la polyphonie (l'harmonie) se confond avec l'hétérophonie (ou inversement, mais à „l'école" on n'apprend rien sur cette dernière, c'est pourquoi c'est nous qui faisons cette „inversion"). Autrement dit, la frontière qui les sépare ne peut être bien délimitée.

Le menuet de la symphonie *Jupiter* nous offre beaucoup d'exemples de ce genre. Une idée de ramification hétérophonique (prefigurée dans les doublages en octave de la mélodie, mes. 3—4 ; 7—8) commence par une pédale sur *ré* (fl, hb, cor ; mes. 9—12) qui coïncident avec la première note du motif thématique. La pédale se transfome ensuite en accords qui effectuent la substitution hétérophonique de ces instruments par rapport à l'évolution des cordes (mes. 13—16). Il y a des octaves parallèles „cachées" : flûte et premier violon ; des solutions non permises de „none, à octave" : hb. I, vl. II ; des quartes et des quintes parallèles : vl. I, hb. 1, 2 etc. *En fait, fl et hb „stratifient" hétérophoniquement la mélodie du vl. I, en prenant seulement son „essence" (par exemple son allure descendente).*

On ne peut expliquer la ligne „capricieuse" des deux voix des bassons par raport à l'enchaînement de la flûte et des deux hautbois (trio, mes. 68—75) que par des relations hétérophoniques. Les bassons doublent à l'octave inférieure soit le soprano (mes. 69—72) soit la sensible (mes. 71 etc, etc). L'amplification hétérophonique à 5 voix représente, en fait, la variation „par surprise" (superposition) des 3 voix „conventionnelles".

Dans les mesures 21—18 il y a une idée tout à fait neuve. Nous nous permettons de transcrise hétérophoniquement, ce fragment où *les voix réelles* (du point de vue de l'harmonie) se stratifient hétérophoniquement. Prenons les cordes comme base correcte du point de vue de l'harmonie et suivons les entrelacements hétérophoniques des voix adjointes. pg 16/B.

Combien perdrait-on du charme de cette musique si l'on s'en tenait aux seuls doublages des harmonies — corrects au point de vue scolaire — des cordes ?

Dans le Prélude numéro 2 de Chopin, si controversé :

1) à part la „provocation" conséquente d'une voix d'accompagnement qui devient hétérophonie par des septièmes diminuées, petites et grandes, „glissées" (à la voix inférieure !) en octaves parfaites ;

2) on rencontrera aussi une indécision hétérophonique des autres voix, qui oscillent entre 3 et 5 voix „réelles" du point de vue de l'harmonie traditionnelle. Suivons seulement l'apparition du thème à la voix supérieure, dans les mesures 3 et 4, par le doublage hétérophonique de la basse. Sur 5 voix on ne se trouve que 3 voix „correctes" car nous sommes devant une combinaison de deux couples „hétérophoniques" + 1 voix réelle. Seule la cadence sur sol majeur — mes. 2 — peut être plus proche de la notion classique de ces 5 voix, bien que, dans ce contexte „hétérophonique" les chromatismes ***mi bécarre et mi b*** puissent être considérés comme de simples notes ajoutées à la quinte *ré* etc.

Dans le cas du prélude déjà cité, de même que dans beaucoup d'autres cas qui annoncent la renaissance et l'émancipation de l'hétérophonie au XX^{e} siècle cette technique dépasse la période considérée comme „étape intermédiaire entre l'hétérophonie et la polyphonie" par l'inversion des rôles : la polyphonie, ou dans ce cas l'homophonie devient une phase secondaire de l'hétérophonie !

Mais notre étude n'a pas pour but la présentation des vastes implications historiques de ce dernier problème.

L'hétérophonie a aussi d'autre aspects, même chez Enesco, par ex. dans la *Symphonie de chambre,* sa dernière composition. Dans cet opus il existe, entre autres, la tendance de créer des „cantus firmus" à „accompagnement hétérophonique". Marcel Mihalovici affirme, s'appuyant sur une déclaration d'Enesco, que le thème principal de l'ouvrage date de ses années de jeunesse. Mais c'est l'accompagnement qui est *indiscutablement refait* car les dimensions horizontale et verticale qui lient le thème à l'accompagnement du piano sont engendrées par des „anticipations" acoustiques et des „retards" *hétérophoniques réciproques.* Cet accompagnement ne sera donc pas subordonné du

https://biblioteca-digitala.ro

point de vue de l'harmonie à la mélodie, comme dans la musique classique, où l'harmonie de l'accompagnement doit *résulter* de la mélodie.

Dans nombre de cas, l'accompagnement hétérophonique d'Enesco annonce le thème par les anticipations, les oscillations acoustiques verticales de : prime, octave, quinte etc. de sorte que la subordinnation soit *réciproque*, comme entre deux entités qui s'appuient sur des relations d'hétérophonie supérieure. *De ce point de vue,* elles seront égales entre elles, même si l'un des événements a une certaine priorité mélodique. Suivons maintenant la corrélation entre *la basse* du piano et la mélodie (fl, alto) ; „leurs incidences" permanentes à l'octave, à la quinte, à la quarte, font partie de la même unité acoustique ; elles ne correspondent pas aux lois de l'harmonie traditionnelle. Dans la *Symphonie de chambre* on remarquera un autre principe original : ces „cantus firmus" clairs seront pulvérisés dans des tissus et des textures „purement" hétérophoniques, pour reparaître ensuite de nouveau en tant que voix principales.

On remarquera aussi l'idée selon laquelle chaque voix hétérophonique (y compris „l'accompagnement") a „le droit" à une mixage vertical acoustique (supérieur ou inférieur) de quinte, de quarte, de tierce, de sixte, etc. (Rarement on trouvera des notes ajoutées de seconde, quoique l'ouvrage débute par un ut dièze ajouté, qui annonce la note finale de l'antécédent, devenant aussi l'axe tonal de l'ouvrage tout entier).

Ces mixtures acoustiques — devenues traditionnelles après Debussy — sont utilisées aussi dans *Vox maris* (dans un fragment ultérieur à celui que nous venos d'analyser), étant annoncées d'une mainère subtile dans les trois couches de la troisième étape de notre analyse et utilisées, en tant que telles, avec conséquence, plus tard. Dans la *Symphonie de chambre* pourtant, ces „mixtures" acquièrent une fonction organique. Elle ne vont plus en parallèle avec la voix respective (comme dans le cas de l'orgue), mais *elles pénètrent d'une manière asymétrique parmi les voix hétérophoniques.* C'est pourquoi la notion d'accord classique disparaît. Quoique simples, au premier abord, comme par exemple, dans le premier exposé, elles ne formeront jamais d' enchaînements traditionnels d'accords de sixte et de sixte et quinte, ou de quarte et sixte. Les sonorités doivent être envisagées (en quelque sorte comme dans la polyphonie de la Renaissance ou celle néerlandaise), en tant que projections acoustiques, verticales ou horizontales, des intervalles des événements hétérophoniques, qui renferment aussi leurs *éventuelles* annexes de mixture.

En conclusion, l'hétérophonie et la *„polyhétérophonie"* pure énescienne, sous leurs aspects analysés ci-dessus, représentent la première initiative d'organisation supérieure et consciente de cette technique, *utilisée comme méthode* de composition dans le contexte des courants musicaux du XX^{e} siècle.

https://biblioteca-digitala.ro

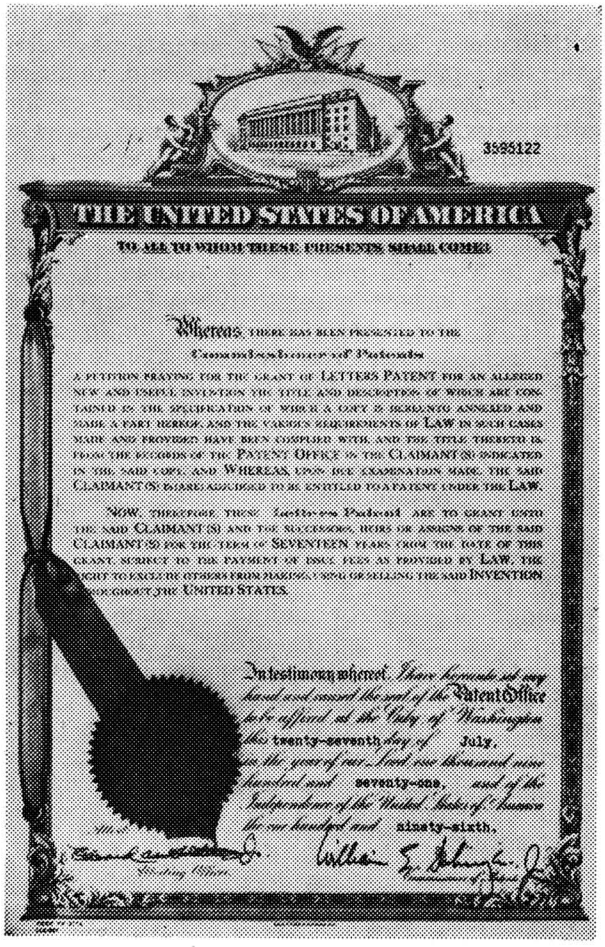
Le temps poly—modulaire

Chef d'orchestre et compositeur, docteur ès mathématiques également, Mihai Brediceanu a mis au point, en 1970, une invention appelée „Procédé et dispositif programmé pour les spectacles musicaux et chorégraphiques complexes utilisant simultanément plusieurs tempos".

L'invention a été brevetée en Roumanie, en France, aux Etats-Unis, de même que dans d'autres pays et un tel appareil a été pour la première fois construit à l'Université Syracuse — New York, en 1972.

Partant d'une conception originale sur *le temps poly-modulaire* qu'il a étudié du point de vue mathématique, l'auteur s'est proposé de réaliser (et il l'a réalisé) la musique pour certains spectacles qui ont joui d'un succès particulier aux Etats-Unis (Syracuse — New York — University — 1976), en Roumanie (Bucarest, Théâtre National, 1977), en France (Paris — Centre „Georges Pompidou" — 1978). Une série de compositeurs, parmi lesquels Howard Boatwright, Earl George, Marius Popp ont été attirés par les possibilités offertes par cet instrument. Plus récemment, la presse bulgare en 1978 et le programme du festival „Automne de Varsovie" en 1981 enregistrent l'utilisation, par le compositeur Ștefan Dragostinov, d'un instrument semblable, appelé „photopoly-métronome", qui transmet aux musiciens de nombreuses et variées impulsions métriques par des moyens visuels.

Il est significatif le fait que dans le monde entier apparaissent des recherches parallèles dirigées vers une direction similaire qui s'annonce, par cela même, féconde dans le contexte



3595122

THE UNITED STATES OF AMERICA

TO ALL TO WHOM THESE PRESENTS SHALL COME:

Whereas, there has been presented to the Commissioner of Patents

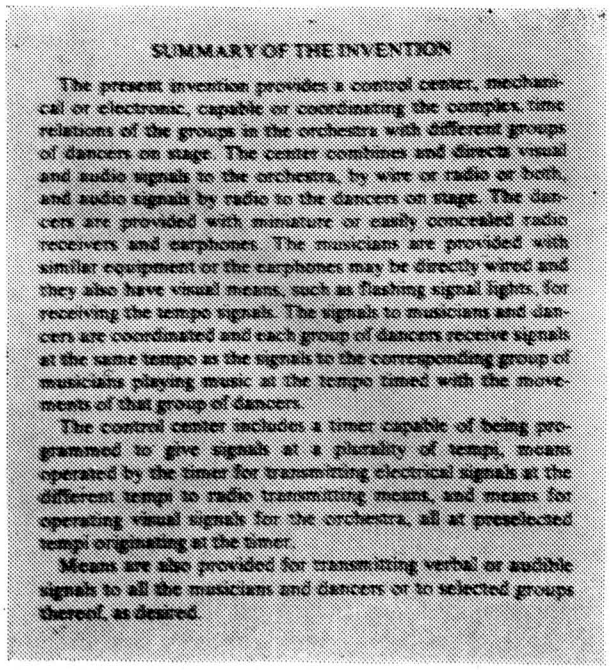
A PETITION PRAYING FOR THE GRANT OF LETTERS PATENT FOR AN ALLEGED NEW AND USEFUL INVENTION THE TITLE AND DESCRIPTION OF WHICH ARE CONTAINED IN THE SPECIFICATION OF WHICH A COPY IS HERETO ANNEXED AND MADE A PART HEREOF, AND THE VARIOUS REQUIREMENTS OF LAW IN SUCH CASES MADE AND PROVIDED HAVE BEEN COMPLIED WITH, AND THE TITLE THEREOF IS, FROM THE RECORDS OF THE PATENT OFFICE IN THE CLAIMANT(S) INDICATED IN THE SAID COPY, AND WHEREAS, UPON DUE EXAMINATION MADE, THE SAID CLAIMANT(S) IS(ARE) ADJUDGED TO BE ENTITLED TO A PATENT UNDER THE LAW.

NOW, THEREFORE, THESE Letters Patent ARE TO GRANT UNTO THE SAID CLAIMANT(S) AND THE SUCCESSORS, HEIRS OR ASSIGNS OF THE SAID CLAIMANT(S) FOR THE TERM OF SEVENTEEN YEARS FROM THE DATE OF THIS GRANT, SUBJECT TO THE PAYMENT OF ISSUE FEES AS PROVIDED BY LAW, THE RIGHT TO EXCLUDE OTHERS FROM MAKING, USING OR SELLING THE SAID INVENTION THROUGHOUT THE UNITED STATES.

In testimony whereof I have hereunto set my hand and caused the seal of the Patent Office to be affixed at the City of Washington this twenty-seventh day of July, in the year of our Lord one thousand nine hundred and seventy-one, and of the Independence of the United States of America the one hundred and ninety-sixth.

Commissioner of Patents

Issuing Officer

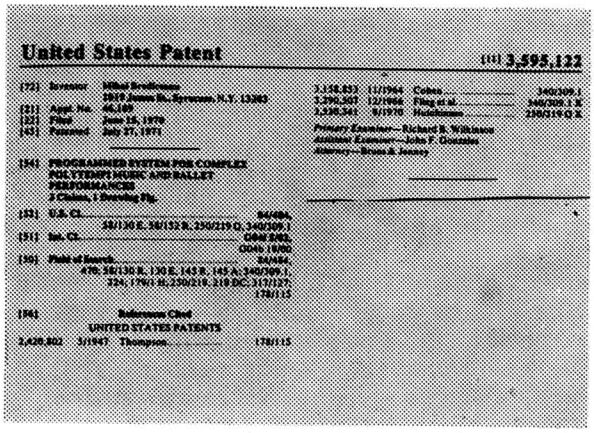


SUMMARY OF THE INVENTION

The present invention provides a control center, mechanical or electronic, capable of coordinating the complex time relations of the groups in the orchestra with different groups of dancers on stage. The center combines and directs visual and audio signals to the orchestra, by wire or radio or both, and audio signals by radio to the dancers on stage. The dancers are provided with miniature or easily concealed radio receivers and earphones. The musicians are provided with similar equipment or the earphones may be directly wired and they also have visual means, such as flashing signal lights, for receiving the tempo signals. The signals to musicians and dancers are coordinated and each group of dancers receive signals at the same tempo as the signals to the corresponding group of musicians playing music at the tempo timed with the movements of that group of dancers.

The control center includes a timer capable of being programmed to give signals at a plurality of temps, means operated by the timer for transmitting electrical signals at the different temps to radio transmitting means, and means for operating visual signals for the orchestra, all at preselected temps originating at the timer.

Means are also provided for transmitting verbal or audible signals to all the musicians and dancers or to selected groups thereof, as desired.



United States Patent [11] 3,595,122

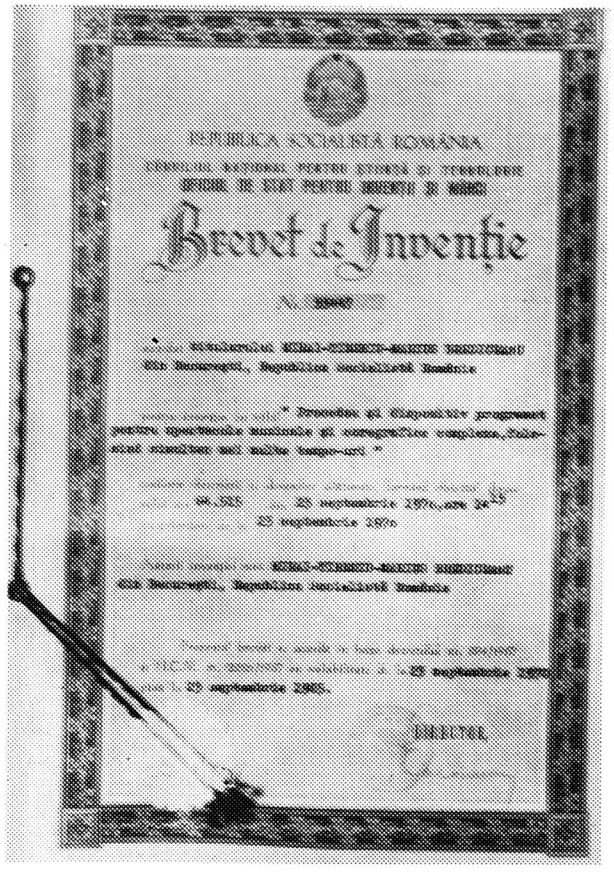
[72] Inventor Mihai Brediceanu
2819 James St., Syracuse, N.Y. 13203
[21] Appl. No. 48,189
[22] Filed June 15, 1970
[45] Patented July 27, 1971

[54] PROGRAMMED SYSTEM FOR COMPLEX MULTIPLE MUSIC AND BALLET PERFORMANCES
2 Claims, 1 Drawing Fig.

[52] U.S. Cl. 84/454, 84/DIG. 10, 84/464, 84/DIG. 1
[51] Int. Cl. G10h 5/00, G10h 1/00
[50] Field of Search 84/454, 470, 1.01, 1.03, 1.13, 1.14, 1.15, 1.17, 1.24, 1.26, 1.27, DIG. 1, DIG. 10, 464; 178/5.1, 5.4 BD, 6, 6.6 A, 6.6 DD, 6.8, 7.1, 7.2, 7.3, 7.5 D, 7.5 P, 7.85, 7.86, 7.87, 7.88, 7.89, 7.91, 7.92, 7.93, 7.94, 7.95, 7.96, 7.97, 7.98, 7.99, 8.1, 8.2, 8.3, 8.4, 8.5, 8.6, 8.7, 8.8, 8.9, 8.91, 8.92, 8.93, 8.94, 8.95, 8.96, 8.97, 8.98, 8.99, 9.1, 9.2, 9.3, 9.4, 9.5, 9.6, 9.7, 9.8, 9.9, 9.91, 9.92, 9.93, 9.94, 9.95, 9.96, 9.97, 9.98, 9.99, 10.1, 10.2, 10.3, 10.4, 10.5, 10.6, 10.7, 10.8, 10.9,

BIBLIOGRAPHIE

1. Apikian, N., *Romanian Brings Polytempi,* In : Syracuse Post-Standard, Syracuse, New York, 2 apr. 1976.
2. Băcălete, I. *Mihai Brediceanu şi Polimetronomul electronic,* In : *Forum studenţesc,* anul IV, nr. 8 (20), 1976.
3. Băcălete, I. *Polimetronomul electronic,* concepţie *inedită a dirijorului Mihai Brediceanu,* Flacăra, anul XXVI, nr. 19, (1144), 12 mai 1977.
4. Brediceanu, M., *Structuri plurale ale parametrului timp în coregrafie şi teatru.* În : *Studii şi cercetări de istoria artei, Seria teatru, muzică, cinematografie,* R. S. România, 20/2 (1973), 143—154.
5. Brediceanu, M. *Topologie des formes sonores et musique.* In : *Documents de Travail et pré-publications,* série E. no. 44, maggio 1975, Università di Urbino, Italia.
6. Brediceanu, M. *Topological Mappings Applied to Musical Sonoreus Forms.* In : *Modern Trends in Cybernetics and Systems,* vol. III, Springer-Verlag, Berlin, Heidelberg, New York, 1976.
7. Brediceanu, M. *Sur les transformations topologiques et les mécanismes génératifs en musique,* In : *Semiotica,* 15/1 (1976), Mouton Publishers.
8. Bureriu, L. *Consemnări.* În : *Orizont,* anul XXVII, nr. 40 (502), 6. oct. 1977.
9. Cosma, V. *World Première. A Remarkable musical invention, Romania Today,* nr. 1 (290), 1979.
10. Goléa, A. *Die Polytemphische Musik, Salzburger Nachrichten,* Salzburg, 28 dec. 1977.
11. Gordon, L. — *Conductor, Engineer Team Up. To Composite with a Computer, The Syracuse University RECORD,* Syracuse, vol. 1, nr. 26, 1971.
12. Lonchampt, I. — *Les polytempies structurelles de Mihai Brediceanu, Le Monde,* Paris, 25 avr. 1978.
13. Petrescu, D., A sesiza insesizabilul. În : *Muzica* nr. 3, martie 1978.
14. Sava, I. *Spectacol românesc la Centre Georges Pompidou.* În : *Muzica,* iulie, 1978.



15. Tugearu, L. — *Polimetronomul şi dansul.* În : România Literară, 13 oct. 1977.
16. Vartolomei, L. — *Interviu cu compozitorul M. Brediceanu... O idee şi zece ani de muncă* În : Contemporanul, 1978
17. White, H. P., *American Library in Bucharest introduces polymetronome,* Usia World, vol. 11, nr. 1, nov. 1977.
18. * * * *Maestro's 2nd Love is his Mathematics. In Syracuse Post-Standard,* Syracuse, New York, 20 febr. 1974.
19. * * * *Brediceanu à Beaubourg. A la découverte de la polytempie structurelle.* In : Le Monde, Paris, 25 apr. 1978.

N. B.

Notă :

Dintr-o regretabilă greşeală de corectură, în numărul 2/1983 al revistei Muzica, la Premiile Uniunii Compozitorilor pe anul 1982 au apărut anumite inadvertenţe. Se va citi, deci : Wilhelm Berger — *Drama simfonică „Faust" ;* Vasile Spătărelu — *Cvartet de coarde nr. 3 ;* Mircea Chiriac — *Sonată pentru clarinet şi pian ;* Dumitru Bughici — *Septet instrumental ;* Liana Alexandra — *Incantaţii I.*

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA Nr. 4, 48 p. București — aprilie 1983

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 6.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ILEXIM, Departamentul Export-Import Presă, P. O. Box 136—137 — telex : 1126, București, str. 13 Decembrie nr. 3.

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : NICOLAE BRÎNDUȘ (dezbateri, creații) COSTIN CAZABAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA CUCU

COLEGIUL REDACȚIONAL

dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, TEODOR BRATU, MICHAELA ROȘU

I. P. Informația c. 1172

42. 416

Prețul lei 15

https://biblioteca-digitala.ro